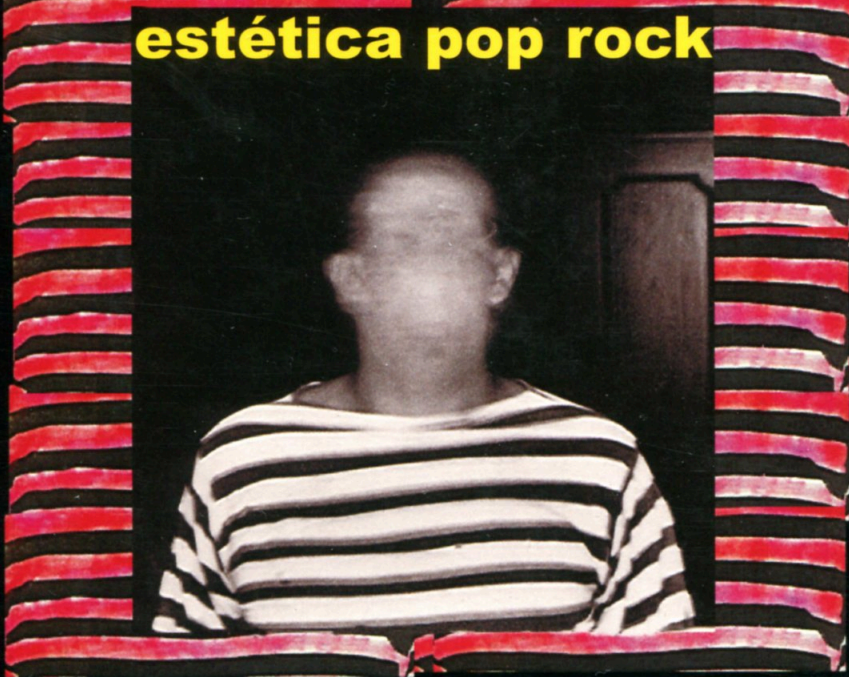


zapp

estética pop rock



JORGE LIMA BARRETO
JORGE LIMA BARRETO



INSTITUTO AÇORIANO DE CULTURA

PATROCINADOR PERMANENTE:

TOP AIR
PORTUGAL

APOIO:



DIRECÇÃO
REGIONAL
DA CULTURA

(CONTRATO-PROGRAMA)



Jorge Lima Barreto

Licenciado em História de Arte (73), professor assistente em Estética e Ciências Humanas (Universidade do Porto, 74-78), doutorando em Musicologia e Teoria da Comunicação (Universidade Nova de Lisboa, 95). Tradutor, escreveu textos para apresentação de livros, discos, festivais exposições e instalações. Participou desde 67 nas principais publicações periódicas portuguesas. Fundou o *Anar Band* (72); a Associação de Música Conceptual (73) e, com Vítor Rua, Telectu (82). Actuou em música experimental, free, electroacústica livre, interarte e intermédia. Políinstrumentista, piano preparado, sopros e percussões electrónicas. Concertos na Alemanha, Roménia, Brasil, Cuba, França, Perú, Espanha, Suíça, China, USA, URSS, Deu conferências em Paris, Cuzco, Macau, São Paulo, Rio de Janeiro, Beijing. Programas de Rádio: Musonautas (82-95) e Onda Jazz (89). Participou em várias edições culturais.

Bibliografia; Revolução do Jazz, 72; Jazz-Off, 73; Grande Música Negra, 74; Rock Trip, 74; Musicónimos, 77; Rock & Droga, 82; Droga de Rock!, 84; Música Minimal Repetitiva, 90; Nova Música Viva, 93; JazzArte, 94; O Siamês Telefax Stradivarius, 95; Música e Mass Media, 96; Musa Lusa, 97; b-boy, 98



JORGE LIMA BARRETO

zapp

estética pop rock

rock pop off 2



INSTITUTO AÇORIANO DE CULTURA

zapp estética pop rock

Autor

Jorge Lima Barreto © SPA 1999

Edição

Instituto Açoriano de Cultura

Alto das Covas

9700-220 Angra do Heroísmo

instacorcultura@mail.telepac.pt

Capa

Vítor Rua

Foto

Lúis Vasconcelos

Execução Gráfica

SerSilito - Empresa Gráfica, Lda. / Maia

Tiragem

750 exemplares

Depósito Legal 137410/99

ISBN 972-9213-32-1

*dedicado ao
Bernardo Devlin*

SUMÁRIO

introdução	7
1. historiogramas	13
2. estéticas	29
3. <i>vox</i>	55
4. <i>instrumentarium</i>	75
5. parafernália	111
6. <i>sociocomunicação</i>	121
7. <i>multiculti</i>	149
8. sonho e vazio	177
9. vídeo & multimédia	187
10. <i>Ibizamatrix</i> por António Duarte	201
11. bibliografia	207
12. índice onomástico	211
13. índice geral	221

introdução

rock pop off significa uma colecção de textos organizados numa metodologia alegadamente pós-moderna, com cortes e aliteraões ou considerando novas matérias; estudam-se diversos aspectos da música **pop rock** nos seus significantes musicográfico, estético, semiológico ou sociocomunicativo.

rock pop off é o título genérico duma trilogia que compreende *rock pop off 1, elektrobrissau*, mosaico de historiografias; este tomo, *rock pop off 2, zapp*; e ainda **b-boy** ou da pista de dança, *rock pop off 3*, já editado em 1998.

Colecção de miniestudos interdisciplinares (e.g. subsídios do estruturalismo, fenomenologia, psicologia, economia, linguística, crítica da cultura, antropologia, semiologia da moda, e.a.); fluxo recente escorado nas ciências cognitivas (e.g. fractal, caos, dromologia); na mediologia, ciência dos *mass media* (e.g. apontamentos da discografia, da filmografia e da videografia, por vezes visões tão fugazes quanto o momento arrebatante fruído dum concerto ao vivo).

Este livro foi sendo escrito desde 1972 e sucedeu-se por períodos (1992 a 1996 e, definitivamente em 1999).

Congeminei um **metatexto crítico** que podia ir da renúncia à idolatria, relato duma nova subjectividade.

Realizei uma **escrita palimpsesto** orientada para um livro original sobre musicografias dactilografadas ou dispersas, publicadas ou inéditas, vertidas agora para computador.

Do manuscrito /*collage* à máquina de escrever, da mecânica *Remington* à electrónica *Xerox*, ao programa de computador *Windows 95*.

No capítulo 10, da bibliografia, são dadas algumas amostras (*e.g.* relativas cada parte do livro, à temática musical / artística / editorial); no tomo 1, **elektrobissau**, figura uma bibliografia mais vasta e compreensiva de maior quantidade de assuntos.

Levantam-se com certa extravagância alguns **aspectos musicológicos** procurando definir **correntes, estilos e idioletos**; retratar **criadores paradigmáticos** e definir alguma identidade de **conjuntos epigonais**.

A evolução e a subversão do *rock* vão *par i passu* com as mudanças vertiginosas do regime tecnoinstrumental e da parafernália electroacústica e digital, cuja recensão foi incontornável no estudo desta arte musical.

Focalizam-se questões tecnológicas e sociomusicais, observações interartísticas.

Adoptaram-se siglas do *latim* durante o texto (tais como: *e.g.* significando *como um melhor exemplo* ou *e.a.* abreviatura para *entre outros do mesmo gabarito*).

O livro inclui um inventário pontual de obras musicais, literárias ou mediáticas (*e.g.* rádio, cinema, vídeo, fundamentalmente edição em **disco, composição, tema, autor, solo, banda, orquestra e espectáculos**).

Os exemplos citados funcionam como amostras, sem pretender ser exaustivo e hierarquizante.

A **língua** do **pop/rock**, como a do *Jazz* (e pressupostamente a dos extraterrestres) é o **inglês**.

Há necessariamente um dilúvio de termos em *inglês*, alguns controversamente traduzidos para o **português**.

Restauraram-se fragmentos dos meus livros **rock trip, rock & droga, droga de rock!, música minimal repetitiva, JazzArte, nova música viva, música & mass media e o Siamês Telefax Stradivarius**.

Recorreu-se a uma musicografia prolífera ou seja, a um sector votado para o género peculiar *pop rock*, o quotidiano da sua musicografia que é o **jornalismo musical**.

Outros documentos históricos de que dispomos estão conservados em **disco** (*single*, para os *bits*, *LP* ou álbum para trabalhos de longa duração ou compêndios de *bits* e, desde a digitalização a reedição em *CD* tem feito um grandioso levantamento arqueológico de quase tudo o que se editou em pop *rock*); a **fotografia**, o **cinema** e o **vídeo** servem também como material heurístico.

Se o termo “**rock**” usado neste ensaio diz respeito aos aspectos estritamente formais, o termo “**pop**” é mais amplo, pois que comporta outros e todos os signos que se investem no discurso musical (ideologia, política, cultura, técnica, etc.).

Não é possível todavia dissipar qualquer ambiguidade no uso de “**pop**” e “**rock**”.

Neste **ensaio** de musicografia **pop rock** iremos falar de polimorfismos dum imaginário colectivo donde qualquer desvio para a ficção e o sonho é possível.

zapp inclui, como capítulo 9, uma crónica de **António Duarte**, amigo maior; ele ofereceu-me uma disquete contendo o artigo jornalístico **Ibizamatrix**, um complemento hipertexto sobre a estética *hip hop*, uma leitura da música vivida no âmago da *movida* baleárica.

Como última e especial observação, relativa aos nomes de **autores e trabalhos portugueses**, remeto o leitor para os livros “**25 anos de rock’n Portugal**” de 1984, de António Duarte, um *must* da recolha histórica de tópicos jornalísticos e, da minha autoria, “**Musa Lusa**” de 1996, vulgata com uma parte dedicada ao **pop rock** e à **música popular em Portugal**; reformulação profetizada para o século XXI.

1. historiogramas

a saga dos *blues*

A música negro-americana foi possível num cenário polivalente de contactos culturais.

Na sua aventura, a música dos **blues** deixou obviamente diversas sequelas que se autonomizaram em estágios paralelos à formação do *jazz*, ou que se ramificaram em escolas divisionistas (e.g. *soul*, *gospel*, *rhythm and blues*, e.a.).

Entrando subrepticiamente na cidade, a música dos **rhythm and blues**, angariou foros de música universalmente conhecida.

Música de genial inventiva na improvisação, cantores de craveira, os homens do *rhythm and blues* sofreram os reveses mais humilhantes do racismo; nos meados do século concretizaria o mais grandioso projecto da música de massas: o **rock**.

Os *blues* são por excelência o sector mais significativo do cancionero negro americano e a linguagem seminal do *rock*.

Durante todo este século animaram extraordinários enredos da música de massas numa diáspora planetária.

Da escravatura, da plantação, da equina, da solitária; melodrama erótico, paixão dum amor feiticeiro; os *country blues*; a sua folclorização em New Orleans; os *folk blues*; a sua urbanidade em Chicago; os *urban blues*, o micro, a amplificação, o disco e o rádio.

A verve empolgante, a ironia, a forma de tristeza e desespero, o fogo de artifício dos seus virtuosos vocalistas e instrumentistas conquistaram o público mundial, repercutiram-se nas formas eruditas do *jazz* e estiveram na origem do próprio *rock*.

Electrificaram-se com os **rhythm and blues**.

Os *blues*, do campo à rua ao palco; ídolos na imprensa, na rádio, na TV, sobretudo no disco, ou agora como realidade virtual numa expressão emocional imaginária.

Revolta, lamento, sátira, saudade, sexo, droga, misericórdia, proclamação; a alegria de tocar, cantar, escrever, comunicar um tema de *blues*.

Poder mágico-ritual na sociedade de espectáculo.

Os *blues* podem ser tecnicamente executados por qualquer músico, de qualquer raça ou nação, mas a sua genuinidade está nas criações prístinas dos artistas negro americanos.

Champion Jack Dupree, Memphis Slim, pianistas/cantores - improvisadores notáveis, com um sentido melódico e uma imaginação desconcertante; podemos ouvi-los difundidos no estilo de muitos pianistas da pop; Leon Russell, Elton John, Jerry Lee Lewis, Dr. John, recolhem traços musicais afins.

B. B. King, Nat King Cole ou Fats Domino realizaram, prodigamente, a evolução polifacetada dos *rhythm and blues*.

Os guitarristas de *blues* Muddy Waters, Buddy Guy, Elmore James, John Lee Hooker foram dos principais percursores do *rock'n roll*.

O *rock* despontou dos *rhythm and blues* na sua expressão mais pop como a de Ray Charles (e.g. "*The Complete Atlantic Rhythm and Blues Recordings, 1952-59*").

Nos anos 50 o *doo wop*, canto *a capella* com vozes harmonizadas, teve uma grande popularidade nos PLATTERS, nos DRIFTERS ou nos INK SPOTS.

Duas antologias serão marcantes deste expressionismo do *doo wop*: "*The Magic Touch*" dos PLATTERS (1991) e "*The Best of Flamingos*" (1990). Nos fins da década de 50, Sam Cooke (e.g. "*The Man and his Music*", 1986) abria nova expressão a uma pop gospelizada.

B. B. King tipificou o melisma (várias notas para uma sílaba) e cantava com a garganta muito aberta (como *blues shouter*); "*Live in Cook Country Jail*", de 1971, e "*The best of...*", de 1989, são duas decisivas reedições das suas obras.

Em 1957, os EVERLY BROTHERS cantavam "*Bye Bye Love*" sem eco, sem gritos, sem ênfases, com Chet Atkins na guitarra - importante a recolhação de *hits* no album "*Cadence Classics*" de 1985 - o seu estilo *west coast*

caracterizou o pop vocal branco adverso ao hiper expressivismo da *black music*.

Jackie Wilson galvanizara as multidões com ritmos de grande impacto (e.g. “*Mr. Excitement*”, compilação de 1992).

James Brown iniciava nos 60 com uma carreira apoteótica; “*Roots in Revolution*”, 1989, e “*Star Time*”, 1990, são reedições digitais, as mais representativas deste autor.

Sonny Terry, Little Walter, Sonny Boy Williamson, pioneiros a quem os tocadores de harmónica de boca, tão em voga na pop tudo devem - a capilaridade entre o *rock* e os *blues* está ainda presente na obra de Freddie King (voz prenhe de motivos inspiradores para a pop) ou no encontro John Zorn / Albert Collins de “*Two-Lane Highways*”, de 1987.

Em Chicago, Curtis Mayfield (e.g. “*Impressions*” e “*Greatest Hits*” de 1989), Gene Chandler, Major Lance, entre outros, polarizaram certos formalismos do *rhythm and blues* de maneira seminal.

James Brown, ídolo desta escola *soul-rock*, foi um hábil político, *showman* sensacionalista; Big Bill Broonzy é lendária figura da história dos *blues*, um gigantesco inovador de sonoridades na guitarra e um dos improvisadores mais admirados; B. B. King ressurgiu fulgurantemente nos *hits* da pop da última década do século e na mesma grandeza estilística; Chuck Berry (enérgico, violento, que teve maior influência directa sobre o *rock*); T-Bone Walker, insólito guitarrista impôs explosivamente uma continuidade à tradição da música rural negra); Josh White (mestre dos *blues* urbanos em “*Empty Bed Blues*”, 1972), e tantos outros que significam o que o *rock* deve à música negra, reafirmado nas criações dos grandes músicos.

Uma prodigiosa discografia tem possibilitado, hoje, a renovação do culto dos *blues* através das reedições em *CD*.

Poderemos a título exemplificativo abordar o activismo editorial dos *blues* na perspectiva da sua modernidade.

Tudo poderá ter começado quando dois irmãos polacos se instalaram em Chicago em 1928, eram eles Leonard e Phil Chess.

Trabalharam com lojas de licores e criaram uma cadeia de bares nocturnos onde pontificavam grandes vedetas dos *blues* e para onde era atraído um vasto público negro.

Para satisfazer essa procura os Chess criaram a etiqueta discográfica *Aristocrat* que desde logo revelaria o genial Muddy Waters.

Em 1950 abandonaram a *Aristocrat* e propuseram a *Chess*, com nomes míticos como Willie Dixon que seria uma figura fundamental junto dos irmãos Chess como produtor, compositor, arranjador e baixista para quase todas as sessões de gravação.

Nos anos 50 enquanto Phil ficava a dirigir a firma em Chicago, Leonard partia para o Sul em busca de talentos e descobriu para a indústria discográfica, Sonny Boy Williamson, Little Walter, John Lee Hooker, Chuck Berry, Bo Didley, Lowell Fulson, Little Milton, Fontella Bass, *e.a.*

Neste final do século a *Chess* foi reeditada num pacote de meia centena de discos beneficiários duma remasterização extraordinária, com baixos envolventes, os ruídos filtrados, os timbres avivados por processos digitais que conferem a estas obras uma verdadeira reposição da matéria original.

Entre estes discos de estupefaciente beleza podemos citar alguns que são pedras milenares da história dos *blues*.

Muddy Waters: "*The complete plantation records*" e "*one more mile*"; Waters é o profeta dos **blues modernos**; no primeiro disco documenta a sua actividade como cantor nas plantações de tabaco e algodão; o jovem Waters chegou ao estúdio descalço, tal o seu grau de pobreza; estas prestações de carácter etno e *folk* pertencem hoje à Livraria do Congresso e são inestimáveis testemunhos dum discurso único e premonitório; no segundo título, um *CD* duplo, inclui instrumentais vigorosos ("*Muddy jumps one*", "*rollin' stone*" que viria a dar o nome do grupo de *rock* mais famoso do mundo e a um tema lendário dos *blues*).

Sendo um trabalho seminal é simultaneamente uma das mais representativas passarelas do seu estilo como guitarrista.

John Lee Hooker: "*The complete 50's Chess records*"; uma guitarra, dois micros, um junto ao *ampli* e outro captando o som dos pés; uma pujança formidável; na transição dos *blues* rurais para o estilo de Chicago; a vocalização profunda tingida de amargura, o canto em uníssono com a guitarra numa mestria sem limites.

Chuck Berry: "*Sweet little rock n' roller*"; o "inventor" do *rock and roll*, o conceptualista mais imitado da música negro-americana; Chuck Berry recorreu ao fraseado lento, tocado em metade do tempo estabelecido pelo ritmo de base temática, figura conhecida por *hemiola* (e.g. "*School Days*").

O *rock n' roll* é epitomizado na frase de *scat* “*a wop alop bop awop am boom*” (embalar, rolar, beijar) uma fenomenologia extravagante do poeta em “*roll over Beethoven*” e “*Johnny be Good*”, de 1958, verdadeiros hinos do *pop rock*

Jimmy Witherspoon: “*spoon so easy*”; cantor maldito, figura cimeira dos *blues bard*, neste *CD* com participações de alto gabarito (como a do saxofonista Harold Ashby) empolga o ouvinte do princípio ao fim, numa dissonância *mainstream*.

Bo Diddley: “*Rare & Well done*”; se algum *bluesman* influenciou a poética do *rock* de forma generalizada foi sem dúvida Bo Diddley; o seu *jungle rhythm* esteve na origem agógica do *rock*; o formato pergunta / resposta numa dialéctica entre a voz e a guitarra de Diddley e outros instrumentos, como o piano mágico de Otis Span.

Little Walter: “*blues with a feeling*”; este *CD* duplo revela-nos um dos expoentes da harmónica de boca; as notas saem aspiradas, contritas, num expressionismo extravagante, arte de virtuoso, uma obra prima editorial.

Aretha Franklin: “*Aretha gospel*”; o *gospel* é o nome dado à música de igreja dos negros americanos, tornou-se um maneirismo concomitante aos *blues modernos*; neste *CD*, a voz potente, de contorno místico e fetichista, afirma a *superstar* Aretha como a diva evangélica dos *blues*.

Albert King & Otis Rush: “*door to door*”; dois personagens marginais dos *blues*; temas independentes de cada músico, saboroso entremeado, com agrupamentos santorais; exponencial a interpretação vocal em falsete de Otis em “*I can't stop*”.

Howlin' Wolf: “*live & cookin' at alice's revisited*”; sendo este *CD* uma das mais grandiosas criações dos *blues* modernos foi gravado ao vivo em 1972; podemos vislumbrar o talento do vocalista, com os seus uivos modulados, ficções do compositor e do orquestrador Howlin' Wolf, uma das mais insinuantes figuras dos *blues*; um repertório inovador, com projecções delirantes no *jazz* modal do futuro, surpresas instrumentais (o piano de Sunnyland Slim, a guitarra de Hubert Smith), melodias cruzadas, *riffs*, alegorias poéticas, temas de cortar a respiração.

Koko Taylor: “*What it Takes*”; a passagem da soberana cantora de *blues* pela Chess; voz ácida, palavras que são labaredas, melodias jogadas

contra o vento; acompanhada por guitarristas de talento excepcional como Buddy Guy ou o eminente Joe Young Dennis Miller, também pelo mítico pianista Lafayette Leake; a sua modernidade teve sequelas no *art rock* (por exemplo em Tom Waits).

Abrimos esta alínea introdutória com os *blues* no sentido de fornecer algumas pistas válidas para a compreensão da origem do *rock*.

O instrumento como extensão do próprio músico, metodologias orais, fascínio narcótico que se exerce sobre os criadores pop ao lidarem com as instrumentações electrónicas.

a era da *pop music*

No início do século XX contávamos três tipos de música popular: **dominante**, e.g. o *music-hall*; **residual**, e.g. a balada de rua; **emergente**, e.g. estilos como o *foxtrot* ou o *ragtime*.

A pop, desfile evolutivo desta música popular, provém da cultura tecnológica que se formou paralelamente ao desenvolvimento da televisão e dos *mass media* actuais.

A música **country folk** (ao contrário do *rock* que é urbano) explora as tradições da música nómada e de instrumentação ambulante; é música de contacto afectivo e social e afirma a possibilidade da vida no campo, onde a música pode chegar com uma simples guitarra acústica e ser entretenimento da comunidade rural nas horas de ócio.

A **folk** foi no seu início a mais politizada; não só porque os seus requisitos técnicos não necessitavam de grandes compromissos com o capital, já que uma guitarra seria acessível a qualquer bolsa, mas também porque se realizava numa via antes oral que mediática, antes poética que publicitária.

Foi o protesto eficaz dos trabalhadores rurais, dos presos, dos errantes dos bairros suburbanos.

A **balada** é o seu género principal. Pratica igualmente os **blues**, a **canção** ligeira ou a **tradicional**.

Pete Seeger (ligado ao levantamento político-musical da canção tradicional) e Woody Guthrie (outro especialista em *western song* ou da *country*) são as principais figuras pioneiras.

Roy Orbison, perdido no tempo dos anos 50, foi uma voz notável (e.g. "*At The Folk House*").

Grande escritor de canções, intérprete excessivo, Orbison viria a influenciar todas as gerações da canção pop - a sua obra prima "*There Is Only One Roy Orbison*" é uma das mais férteis experiências da História desta música.

O *rock 'n'roll* impôs-se como uma tipologia musical do século XX com Buddy Holly (e.g. “*The Complete Buddy Holly*”, de 1979) num género ecléctico mas catalogável nas suas multiplicidades.

Não podemos considerar a história do *pop rock* apenas por departamentos estilísticos estanques; esta música revelou-se nos campos da maior capilaridade e podemos constatar inúmeras frentes, exaltantes incursões dum mesmo músico ou agrupamento em diversos estilos, por vezes sincronicamente considerados.

Poderemos escolher como paradigma a trajectória do *rock* em New Orleans desde “*When The Saints Go Marching In*”; as canções mesméricas de Lloyd Price (e.g. “*Lawdy Miss Clawdy*” ou “*Personality*”); os *tops* fenomenais compilados em “*The Speciality Sessions*”, de 1991, de Little Richard; as produções gongóricas de Cosimo Matassa, nos anos 50; o humor cáustico de “*See You Later Alligator*” de Bobby Charles; o *rock 'n'roll* para piano e sax em “*The Clowns*” de Huey “Piano” Smith; o regime instrumental proposto por Allen Toussaint com as suas típicas pausas no fim de cada refrão; a voz magnífica, no New Orleans Revival de Aaron Neville em “*Warm Your Heart*”, de 1991; as elucubrações do pianista virtuoso Dr. John em “*Such A Right*”, de 1973.

Vislumbraremos, então, um florilégio de discursos e sintaxes jamais redutíveis ao catálogo unívoco do “**estilo New Orleans**”. Fats Domino, por exemplo, domina um largo espectro de estilos onde o humor do seu falseto e as cascatas *boogie woogie* do seu piano, autorizam a mais diversa inspiração, esplendidamente documentada em “*My Blue Heaven*”, antologia de 1990.

O guitarrista e cantor Chuck Berry teria irrefutavelmente recorrido a variadas fontes de inspiração inclusive a de New Orleans como se pode ouvir em “*The Chess Box*” de 1990.

Não consideramos historicamente o *rock* como Uno, o só, o em-si, antes como uma máquina múltipla de desejo à deriva. A música *folk*, paralelamente à *pop*, teve uma evolução indiscreta; sendo constrangida a tipificações diversificadas pela tecnologia da reprodução e pela indústria.

O *folk rock* tornou-se urbano, passou do campo e da natureza à cidade e ao estúdio, um *cliché* tradicionalizante da canção popular com instrumentação polivalente nas inovações tecnológicas.

A *country* ramificou-se em subtipologias bombásticas de cariz regionalista e, como ideologia capitalista, erigiu-se em monumento da indústria da música ruralizante, provinciana, familiarista, enfatizou um estilo do **neo realismo**.

Pela sua genuinidade os grandes mestres da *country* garantiram a sobrevivência maravilhosa da tradição, magnificaram a cultura local e expandiram gloriosamente a sua música singular pelo mundo.

No fim dos 70 multiplicaram-se os **instrumentos electrónicos** (sintetizadores & parafernália) e surgiu a nova figura organológica da guitarra sintetizada; o *rock* tornou-se numa nova musa eléctrica, sem jamais perder a identidade.

As máquinas e o automatismo das programações fixas (*presets*) estiolaram o elemento expressivo no período da *cold wave* e da *techno pop*, onde a canção era hibrideza de enredos da produção.

Em contrapartida o *punk* Johnny Rotten foi buscar as tonalidades fonéticas e gírias da agressividade da classe trabalhadora.

Outros, os neo-românticos, procuraram mimar um sotaque aristocrático sublimador da sua situação de classe.

O **mainstream** engalanou-se de timbres sonoros sintéticos; reforçou um certo revivalismo em relação a todas as anteriores fases históricas, monomanias, obsessões, plágios, imitações, adulterações, reorganizou-se em novas linguagens, estilos e discursos de extrema originalidade (*e.g. hip hop, cyberpunk, e.a.*).

A institucionalização do ritual: pegar na guitarra, subir ao palco, olhar a multidão carente nos seus desejos estéticos, gritar, impor a materialidade do corpo, o grão da voz.

O músico de *rock* dramatiza os sentimentos, exprime o delírio, é o onanista despidorado, alcandorando o *slogan* publicitário e prosélito em todas as línguas e ideologias políticas; por vezes tão ingénuo e puro quanto o lirismo de Taupin (o lado poético de Elton John) ou Ray Davies (que mitificou Tom Robinson).

A fortíssima **idiosincrasia vocal e instrumental** concretizou-se em notáveis obras da curta história da *pop music* - qualquer recenseamento seria impossível já que a maioria dos cantores e instrumentistas se impõe com uma obra de fundo, a qual se converte em signo de mercado e é explorada até à inflação estética; por isso, os primeiros discos dum solista

são, normalmente, os mais importantes já que correspondem a um difícil triunfo sobre os padrões estereotipados da moda e do comércio e significam uma outra perspectiva de considerar morfológicamente a pop.

A tendência planetária e o mosaico estético da **world music** é um sector da pop (e.g. “*Pieces For Bandoneon*” de Evan Lurie, 1987, consiste em composições temáticas sobre o tango); abordei esta matéria preferivelmente no meu livro “**Nova Música Viva**” que se debruça sobre os mais variados regimes da improvisação contemporânea.

No devir da *pop music* a escolha da aparelhagem eléctrica dependia das decisões dos realizadores e da sua equipa, com a problemática produção dum agrupamento, como acontecia no cinema em relação a questões financeiras e estéticas.

Por princípio, no *rock*, o produtor executivo é um empresário ou uma entidade privada.

A *new wave* realizou nos anos 70, uma simbiose de laboratório, projecto sonoro que era levado para o palco mediatisado em consolas, misturadores, parafernália electroacústica, gravadores, computadores portáteis, sintetizadores e outros aparatos tecnológicos.

O *hip hip*, desde os anos 80, prosseguiu num misto de tecnologia **analógica** (e.g. o gira-discos) e **digital** (e.g. o sampler), onde a sua matéria prima são músicas prévias.

Estes são exemplos, escolhidos aleatoriamente, de algumas peripécias estilistas e idiomáticas do *rock* até aos nossos dias com as noções de **instalação**, **multimédia** ou **telemática**.

rock e música clássica

O *rock* foi reconhecido a pouco e pouco nos círculos de **música clássica contemporânea**.

Brian Ferneyhough, compositor da “nova complexidade”, autor duma escrita críptica de valor intelectual incomensurável, citava em entrevista alguns nomes da História da Música que deveriam ser atentamente escutados e estudados, a saber: Bach, os WHO, Zappa e Stockhausen.

A assimilação do *rock* pelo classicismo porém não foi pacífica; outro grande compositor François Bernard Mâche pintava um negro retrato desta situação: *“hoje a despreocupação frente à criação musical contaminou a intelligentsia, que perora voluntariamente produtos estereotipados do showbiz, sem qualquer razão ou justificação musical.*

A crítica musical está em vias de desaparecimento, quantitativa e qualitativamente, substituída progressivamente por publicidades oportunistas ou pela indiferenciação mercantil americana. O pronto-a-vestir, a fast-food, tornaram-se normas, a própria existência de compositores clássicos aparece aos olhos de muitos e no melhor dos casos como uma sobrevivência pitoresca; qualquer coisa entre a carroça e a carmelita”.

Depois de Bruno Maderna ter escrito nos anos 50 os “*studi*” para guitarra eléctrica onde explora as suas convulsas sonoridades, muitos compositores recorreram à cor flamejante deste instrumento (e.g. a peça de Rhys Chatham “*warehouse of saints*” é uma espécie de aberração escrita para cem guitarras. Chatham trabalhou com sons resultantes dos harmónicos e usou várias guitarras para produzirem blocos de sobretons, pulsados por vibrante máquina rítmica).

Cathy Berberian, a diva da música de vanguarda, interpretou os BEATLES e apodou o *rock* de “**música contemporânea**”.

Inúmeras citações, extractos, mimetismos de temas dos BEATLES surgiram por toda a corrente pós-modernista da música clássica “e.g. *Requiem für einen jungen Dichter*” de Bernd Alois Zimmermann ou em sintagmas de obras de John Cage, Christian Wolff, Toru Takemitsu, e.a.

O vanguardista da música **espectral** Tristan Murail criou “*random access memory*”, alegadamente uma missa-*rock* inspirada nos POLICE.

György Ligeti, o autor dos fluxos sonoros electrónicos de “*2001, Space Odyssey*”, o pensador do som contínuo, escreveu “*Hungarian Rock*” para cravo, destinado à interpretação virtuosística de Elisabeth Chojnacka.

O *instrumentarium* pop foi adoptado por compositores clássicos de todos os quadrantes (e.g. órgão eléctrico portátil, sintetizador e sampler em Steve Reich ou Paul Méfano); piano eléctrico (e.g. “*structures II*” de Magnus Lindberg); parafernália típicas do *rock* foram designadas pelo compositor de música espectral Gerard Grisey em “*jour, contre jour*”.

A compositora russa Sofia Goubaidulina em “*vivante-non vivante*” recorreu a fraseados pop para sintetizador; “*eros machina*” de Marc Monet foi escrito para guitarra eléctrica, baixo eléctrico e banda magnética; Alain Bancquart no primeiro movimento da sua “*première symphonie*” incluiu duas guitarras munidas de *octave driver* para substituir o clássico contrabaixo,

“*Die Erobrung von Mexico*” de Wolfgang Rihm, “*miserere*” de Arvo Part, ou “*Die Teufel von Loundun*” de Krzysztof Penderecky são exemplos radicais pelo uso da guitarra baixo, por vezes de forma tonitruante.

Louis Andriessen em “*hout*” declara-se influenciado pelo discurso do *rock*.

Pierre Henry, pioneiro de música **concreta**, compôs “*Electronic Rock*” para um bailado de Béjart, “*La Reine Vert*”, e trabalhou com a banda *rock* SPOOKY TOOTH em “*Ceremony*”.

Frank Zappa foi premiado pela Academia *Charles Cross* pelo seu triplo álbum “*Shut up ‘n play yer Guitar*” para guitarra eléctrica e viu uma das suas composições orquestrais dirigida por Pierre Boulez pressupostamente um ex-arqu inimigo do *rock*, em “*Perfect Stranger*”. Zappa tem uma referencialidade caucionada pelo humor desconstrutivo dos clássicos.

Algumas influências são assumidas artisticamente e vejamos um punhado de relações exógenas de *rock*:

“*Roll over Beethoven*” pela ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA oscila entre Chuck Berry e glosas sobre Beethoven; “*Surfin USA*” dos BEACH BOYS plagia “*Sweet Little Sixteen*” de Chuck Berry e decora a melodia com extensões electrónicas; “*Child is the Father to the Man*” dos BLOOD, SWEAT AND TEARS decalca as “*Gymnopedies*” de Satie

Os YOUNG GODS tocam composições de Kurt Weil numa extrapolação do clássico para o *rock*.

“*Reich Remixed*”, 1999, consiste numa concocção de música prévia dum dos expoentes da minimal repetitiva, versões de Howie B, *COLD CUT*, Dj Spooky, e.a. – configura a arte pós-moderna do palimpsesto.

A música clássica foi contaminada por conceitos pop como o de *world music*, concocção estandardizada de músicas dos cinco continentes; criou uma espécie de *star-system*, de aura relativamente íntima; nomes sonantes de compositores e sobretudo de intérpretes, favorecidos pelo Estado, festivais, museus, rádio, TV, mecenas privados, e.a.

A promiscuidade atingiu o auge quando o projecto comercial “os **três tenores**”, entre outros intérpretes apostados na mercantilização da música clássica, cantaram grandes árias ou canções escritas pelos génios do passado, retalhos de obras-primas, amostras de virtuosismo aplicado a melodias irrisórias, coadjuvados por vedetas pop cujas cultura e técnica vocal não eram apropriadas.

2. estéticas

musicologemas

O **musicologema** é a unidade dum sistema lógico musical e vamos neste capítulo procurar observar algumas desses elementos na morfologia geral do *rock*.

O princípio fundamental da estrutura do *rock* é a composição temática, uma frase *cantabile*, uma invenção lírica; o *logos* do pop *rock* é uma melodia.

A especificidade desta escrita melódica está profundamente arraigada à concepção romântica, com métricas regulares e uso da escala diatónica.

A **melodia** é de perfil indiferentemente euro, afro ou asiática, o **ritmo** é alusivamente africanizado e binário na batida com fortes referências jazzísticas, a **harmonia** é surripiada do classicismo tonal europeu.

O **rock mainstream**, espécie de **metagramática** de todo o *rock* permanece música tonal, expressivista, repetitiva nos módulos melódicos, adstrita ao conceito de **canção**, sobre um batimento rolado (*rolling beat*).

A **voz** é o elemento primordial, em que a laringe numa função trivializada imita a **guitarra eléctrica**, o instrumento mais importante.

Se excluirmos algumas partituras complexas de Zappa, a **notação** do *rock* raramente observa os acontecimentos de forma total para a execução.

Há apenas esboços de composição e a partitura limita-se à descrição melódica; a forma da **canção** é o princípio da composição do *rock*; trata-se dum enunciado harmónico com um punhado de acordes, sendo a sua métrica prescrita ou sugerida.

A **improvisação** é um factor de maior importância no *rock*, a repetição de figuras melódicas é permanente e a rítmica binária de base mantém-se quase inalterada durante a criação da obra.

É claro que na **techno pop** ou em certo **art rock** encontramos múltiplos processos de notação, analógicos ou digitais e, no período do **rock sinfónico** os acontecimentos sonoros dentro dum tema eram minuciosamente estipulados, a sua variação era de intrincado enredo.

O carácter autodidacta de grande parte dos compositores, dos compositores /intérpretes e dos executantes é significativo duma marginalização relativa aos poderes tutelados pelo convencionalismo académico das regras de harmonia e solfejo.

Em “*Axis: Bold as Love*” Hendrix recorreu espectacularmente ao *wah-wah* com efeitos dinâmicos de baixos e agudos, projectando sintagmas da composição sobre estes elementos e efeitos.

John Zorn marcou o novo conceito das composições de curtíssima duração, encadeadas num fluxo polivalente de miniaturas - em “*Torture Garden*” ou com os PAINKILLER está bem patente esta tendência.

enredos da composição

Na teoria de Cutler a **composição** do *rock* tende a ser colectiva já que os novos meios de produção (instrumentação electrónica, gravação) estabelecem uma elisão da composição, da produção e da *performance*; e a **improvisação** que se liberta dos temas realiza fenómenos híbridos, laminados ou palimpsestos.

A escrita musical do **rock clássico** é controversa - de tal forma que, dentro da mais gloriosa excepção, Frank Zappa confirma-a como descritiva, simbólica e monossémica; quer dizer, parte dum "princípio-meio-fim", representa uma forma sonora alusiva a uma ideia singular e os seus signos só têm uma leitura possível.

A invenção dos compositores / intérpretes de *rock* é a passagem duma forma espacial / temporal a outra; realiza-se na plenitude e na luta contra o instrumento indomável.

A guitarra eléctrica (instrumento chave) é hiper-agressiva, só condicionável por sistemas de improvisação hiper-conotativos.

Podemos conotar alguns *caveat* nos **valores intencionais** relativamente à orquestra electroacústica: **tecnológico**, o som dos sintetizadores exprime a ciência e o futuro; **retórico**, onde se transmite a ironia, a autoridade ou mesmo o paradoxo; **emotivo**, confessional, extasiante ou apaixonado; **ideológico**, droga, política e outros derivados dos impostos.

Se analisarmos o tema "*Gipsy eyes*" de Hendrix, podemos constatar alguns itens: 1. Enunciado vocal da frase melódica e variação temática; 2. Seguem-se alternâncias neste jogo; 3. Estabelece-se um complexo de *riffs*; 4. Escolha de uma escala modal e a fórmula vocal dos *blues* de Muddy Waters; 5. Guitarra com efeitos de *decay* e glissando; 6. Repetição deste formulário *ad lib*.

Em "*Interstellar Overdrive*", Syd Barrett relacionou órgãos electrónicos, *tape*, distorção de linhas melódicas, acordes dissonantes, sobreposições.

Uma das mais admiráveis criações de todo o *pop rock* é “*Good vibrations*” dos BEACH BOYS.

Brian Wilson recuperou um *riff* original de *Pet Sounds* (outra obra cimeira desta banda) e durante seis meses de estúdio combinou-os em *banda magnética*, como os cineastas fazem relativamente à imagem no uso da moviola.

Esses estratos sônoros criaram texturas singulares (as vozes sobrepostas) e Wilson acrescentou-lhes ondas electrónicas do instrumento *theremin* e violoncelos.

Os ROLLING STONES recorreram em “*Jumpin’ jack flash*” ao regime da introdução e da coda num enredo fraseológico dependente da tecnologia e do método da colagem mas liberto da forma.

O **rock progressivo** dos KING CRIMSON, YES, GENESIS, MOODY BLUES, GENTLE GIANT, aperfeiçoou uma escrita musical descritiva onde na pauta figuram os mais ínfimos pormenores das paisagens sonoras. Assim as mudanças rítmicas são escrupulosamente adequadas a jogos de linhas harmónicas e contrastes de acordes.

Este **rock sinfónico** ou progressivo, também considerado por um ramo da musicologia como **art rock**, corresponde à **idade de ouro** do *rock* pela complexidade e pelo rigor da sua composição.

Roy Wood celebrizou-se nas composições híbridas de sinfonismo e *rock* para a ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA.

Os EMERSON, LAKE AND PALMER montaram espectáculos com orquestra sinfónica onde cada músico era individualmente amplificado.

“*Kife Edge*” um *hit* deste *power trio*, é, nota por nota, a *Sinfonietta* de Janos Janacek abusivamente adulterada por batimentos binários fortísimos, um baixo contínuo elementar e vocalizações fantasmagóricas.

Os mesmos ELP interpretaram a forma barroca do rondó na obra “*Blue Rondo a la Turque*” da autoria de Dave Brubeck.

No seu tempo J. S. Bach passou anos a copiar partituras de Vivaldi; Fripp em “*Exposure*” apresenta-se como um rescritor do *rock*. No contexto a composição de Fripp procurou rescrever idiomas da história do *rock*.

Ray Manzarek (ex-DOORS) glosou *Carmina Burana* de Karl Orff, numa obra pós-modernista, dirigida por Glass, de título homónimo.

Em NAKED CITY, Zorn, Frisell, Frith e Baron, exploraram a composição minitemática.

figuralismo & ruído

A distorção até à absurdidade é o elemento primordial da composição **heavy metal** onde a mais banal melodia é um maneirismo triturado por brutal gestualização.

A mestiçagem musical (*rock / jazz / música latina*) deu cor a muitos estilos (e.g. a obra geral de Carlos Santana ou “*Stop all that jazz*” de Leon Russel).

Os mimetismos fazem parte da composição imitativa no *rock*: desde os pássaros artificiais de Lennon em “*Tomorrow never knows*” até à orgia sonora fabril nos TALKING HEADS.

Em “*Incations*” Mike Oldfield compôs com texturas minimalistas sobre ritmos africanos.

David Bedford, que estudou com Nono e Cage, uma importante figura da *new music*, ilustra uma forma erudita de composição no *rock*; em 1975 escreveu “*Instructions for Angels*” para um grande coro feminino, grande orquestra e guitarra eléctrica, sendo a primeira criação com Mike Oldfield na guitarra.

Em 1976 compôs “*Odissey*” para teclados, sons de copos de vinho temperados, solo vocal, corno e guitarra eléctrica.

O compositor William Russo escreveu a obra encantatória e arrebatadora “*three pieces for blues band and Symphony orchestra*” que pode ser considerada a composição mais importante neste género híbrido.

Tendo ouvido Muddy Waters e o seu irmão Otis Span, Russo propôs ao regente orquestral Seiji Osawa e à SIEGEL-SCHWALL BAND a execução desta obra-prima. Tapetes dissonantes das cordas, fortes contrastes entre a banda e a orquestra e um final inspirado no trabalho de Junior Wells “*tribute to Sonny Boy Williamson*” - nunca uma orquestra sinfónica souu

tão rude, com as texturas orquestrais impulsionadas pela força dos *rhythm and blues*.

Christian Vander, compositor dos MAGMA, estabeleceu relações estruturais entre ritmos e solos de *rock* com arranjos tipicamente jazzísticos e um concretismo dramático e electrónico próprio das bandas sonoras dos filmes de ficção científica.

Paradigmático é Barry Adamson (e.g. MAGAZINE e BAD SEEDS) que compôs obras para cinema imaginário, exponencial em "*Moss Side Story*".

Um tipo de composição que parece querer predominar desde os anos 80 é a que se inspira na música de cinema "série negra"; Jules Baptiste em "*Red Decade*" preferiu melodias neste gosto musical. E Zorn, Lurie, Zappa ou Beresford reverenciaram Morricone, Hitchcock, Godard e compositores de temas genéricos de séries da TV; criaram composições miméticas de música de cinema / vídeo / *art rock*.

Glenn Branca tem trabalhado com harmónicos (sons resultantes) e forneceu diversos tipos de afinação para os instrumentistas num enredo da "*just intonation*"; chegando a construir teclados com afinações exóticas que formavam séries surpreendentes. E sobre este séquito minimalista ocorriam rítmicas binárias e cataclísmicas do *rock*.

Savant em "*The neo realists*" combinou elementos de música etno, electrónica, tape e vocal, o que pode servir de paradigma da pop pós-modernista.

Uma melodia simples na **pop experimental** é um halo de vibrações e choques (e.g. BLIND IDIOT GOD, Tricky, SONIC YOUTH, TINDERSTICKS, THE FALL, SWANS, MARILYN MANSON, NINE INCH NAILS, e.a.).

Elliott Sharp em "*Fractal*", embora numa leve afinidade com a linguagem do *rock*, compôs recorrendo às teorias da música fractal para computador, onde as propriedades das notas têm um valor dado por variações sonoras; esta teoria da composição musical inspirava-se em Mandelbrot que instituiu uma geografia fractal para descrever as ondas, os fumos, o recorte das costas marítimas que a geometria clássica não estava apta a codificar.

escaladas

Os músicos de *blues* trabalharam numa perspectiva estreita, redutora, recursiva, à maneira da tradição oral, especialmente a africana (e.g. relacionando cinco notas, escala pentatônica).

Ora a escala ocidental europeia tem sete notas (gama diatônica) e assim foram obrigados a bemolizar certas notas (as ditas *blue notes*).

As **escalas** colocam no *rock* uma interessante problemática. Dado o ilimitado número de referências modais para cada criação temática verificamos o uso de escalas as mais diversas e exóticas.

A escala **diatônica** é escolhida generalizadamente. Esta escala própria da música tonal ocidental, é diatônica porque a *ratio* interválica das suas sete notas se pode estabelecer em dois modos - maior e menor; é hierárquica, subordina as notas à força centrípeta da tônica; *grosso modo*, pode tocar-se *rock* com três simples acordes de base.

OS PROCOL HARUM em “*A Whiter Shade of Pale*” basearam-se numa cantata de Bach; neste aspecto o *rock* aproximou-se duma estrutura barroca no uso das progressões harmônicas, nos modelos melódicos, nas estruturas combinatórias, no contraponto, nas variações e na cadência rítmica - numa correlação sintáctica entre o baixo contínuo e os elementos melódicos de superfície.

Outros músicos de *rock* como Bill Bruford, Ginger Baker ou Stewart Copeland (para apenas citar bateristas) utilizaram microtons, muitas vezes influenciados pela percussão africana e oriental; Zappa teve inúmeras incursões no atonalismo (e.g. “*Waka Jawaka*”).

As escalas do **modalismo** estabelecem diversos tipos de relações entre as notas e foram, no *rock* mais recente, as mais referenciáveis (e.g. Zappa, Frith, Fripp, Branca).

No *rock world music*, influências decisivas das músicas africana, indiana, centro-americana, brasileira, melhor ainda, de todas as músicas etnográficas que o *rock* vai adoptando, trazem consigo determinada e específica conjectura de escalas.

o arranjo

Outra importante função no *rock* é a do **arranjador**; se o compositor escreve numa pauta ou recorre a outro tipo de notação (inclusive armazenada num computador), o arranjador convencionou as relações entre a notação e os músicos para a execução *live*.

O arranjo decalcado do *jazz* tem uma outra função que a composição, estrutura as relações compreendidas na composição e os frutos da improvisação, inovação, persistência, progresso da adequação da ideia do compositor à execução dos músicos da banda; como obra aberta poderá resultar bem a proposta conceptual dos outros músicos, da acção com inventivas técnicas.

O facto da orquestra que rodeava Tina Turner ter tido arranjos de Jack Nietzsche foi crucial para o seu êxito.

Também o grande sucesso de Michael Jackson foi devido em parte aos arranjos de Quincy Jones .

Zappa compôs e fez arranjos para a obra prima “*King Kong*” de Jean Luc Ponty.

Carla Bley, epónimo da composição e do arranjo, em 1967 criou “*a genuine tong funeral*” com o quarteto de Gary Burton, peça assumida como “*dark opera without words*”, com grande repercussão no mundo da orquestração do *rock*.

O arranjo é referenciável à **orquestra** (e.g. CHICAGO TRANSIT AUTHORITY), ao **ensemble** (e.g. GENTLE GIANT) ou ao solista com pequeno agrupamento, *maxime* o quarteto, que transformam temas forâneos para o seu repertório (e.g. YOUNG GODS, Elliott Sharp ou Howie B.).

Prince ou Zorn, cada um no seu próprio estilo, são exemplos contemporâneos de arranjadores arquetípicos.

Seria impossível um escrutínio completo para este livro - aceitemos apenas a referência ao **arranjo** no sentido da sua definição como musicologia.

colagem, glosa & *play back*

A **colagem** é o elemento estruturante de toda a **pop art**. Elo de união entre diversas relações musicais, unificação aparente de mundos separados.

A colagem é o horizonte finito dos labirintos sonoros; usada pelos BEATLES tornou-se caleidoscópica e é fundamental no *art rock*.

A colagem é a articulação de elementos disjuntivos e desmembrados.

A bateria de Haywarth nos THIS HEAT servia a este título de força aglutinadora no sistema de colagem, estabelecia uma síncrese elementar onde todos os caprichos dos restantes instrumentos faziam convergir os seus discursos.

A colagem permanente, não intermitente ou interpolada, é confessada na orgia sonora de Hendrix, dos SLY AND THE FAMILY STONE, dos HOT RATS de "Willie, the Pimp", da selvajaria dos STOOGES, dos MC5 ou dos CROMAGNON.

A colagem dá um sentido de coerência aos solos-citações dos LED ZEPPELIN e às paisagens electroacústicas dos BIOTA.

Nos COIL a colagem instituiu-se pelo encadeamento de ressonâncias e na assombrosa reverberação de alguns elementos, é o aproveitamento das escórias, a fermentação dos subprodutos electrónicos: gravação, eco, *feed back*, numa fórmula já anteriormente ensaiada em grupos como THROBBING GRISTLE e CABARET VOLTAIRE.

A colagem impera na arte pop cuja instrumentação inclui o *sampler*, (e.g. nos NEGATIVELAND, nos solos concretistas de Elliott Sharp, nos painéis sensuais dos PORTISHEAD).

A arte da **sampladélie**, recolha digital de sons concretos no sampler, abriu outras perspectivas à *pop*, tal como a mesa de mistura digital dos realizadores de cinema autorizou as mais insólitas colagens.

OS GANG OF FOUR jogaram com *intermedia*, sonoplastia do cinema, montagens de estúdio e, como eles, grande parte dos músicos de *rock* deram progressivamente relevo, nos anos 80, aos *shows multimedia*, promovidos pelo regime da colagem.

OS NAKED CITY enredaram mini-séries, sintagmas da história do *rock* e do *jazz*. O método de colagem permite utilizar os mais diversos elementos sonoros, inspirar-se nas mais plurívocas fontes musicais. A textura espaço-temporal do *rock* é plena de referências particulares que são significações potenciais da emanência cósmica.

Os signos são a substituição da realidade temática feita de elementos descontínuos, alteridades recuperáveis no discurso pela técnica de colagem.

No *rock* assiste-se ao roubo imperceptível de melodias da música clássica ocidental pelo artifício da **glosa**.

Se alguém ouvir conspícuamente a música de Tchaikowsky, Beethoven ou Dvorjak, pode verificar que estes escreveram continuadas linhas melódicas de inventiva maravilhosa; isole-se um desses melemas essenciais e assume-se um tema pop, que tocado em 2 /4 pode ser um êxito, mesmo um *hit*.

A propaganda aliena a verdade musical: os agentes de Elvis Presley espoliaram a propriedade autoral de Big Boy Crudup ao comercializarem "*That's all right*".

Uma reverificação histórica pode detectar o abuso do plágio; explicitamente, muito do *hip hop*, do *trip hop*, e doutras correntes dos anos 90 vivem da glosa, da citação, da falsificação do original.

A clivagem entre a Música e a Tecnocracia aprofundou-se no **play back**; decalcado do modelo da música ligeira substituiu a performance musical pela rábula.

Anteriormente o músico de *rock* procurava apenas reproduzir o disco inventivamente e numa actuação *live* genuína; na indústria do pop *rock* desde os anos 80 instalou-se numa matéria musical pré-gravada e o *performer* em espectáculos televisivos de variedades finge cantar ou tocar.

O *play back* depauperou a técnica musical, e nesta sua infantilização estiolou a verdade artística do *rock*.

Gravando em estúdios sofisticados, num método de execução por tentativas e erros, filtragens, correcções, depurações, metamorfoses tecnográficas do som produzido, *e.a.* chegava-se a um resultado considerado optimal, outrossim impossível de atingir em *performance* ao vivo.

A rotina instalou-se: um álbum por ano e a habitual *tournee* para dar a conhecê-lo; passou-se na TV, nas discotecas e o músico separou-se da arte de tal forma que a vivência artística foi camuflada pela habilidade dos engenheiros e a inventiva dos produtores, tornou-se um *play back* de si mesma.

Todavia o facto tinha precedentes: os MONKEES não existiam propriamente como músicos, eram uma virtualidade da indústria do *rock*. Os BYRDS não estiveram sempre em estúdio para gravarem canções de Bob Dylan, outros músicos trabalharam por eles e, os BEATLES, na fase final, chegavam separados ao estúdio de Abbey Road, tendo o disco já sido praticamente gravado na sua infra-estrutura.

produção

A **produção** é tão relevante para o resultado sonoro como a composição; é de essencial importância para a questão do **estúdio** discográfico e para a concretização do **espectáculo**; o resultado final da criação em tempo real dos músicos passa por uma complexa cadeia de operações técnicas que vão desde a escolha prévia dos instrumentos musicais, aos dispositivos a que eles podem eventualmente estar ligados (*e.g. delay, flanger, fuzz, computador, etc.*), à mesa de mistura onde se procede a equalizações, rasuras, sobreposições, emendas, estereofonização, distribuição espacial, etc.

Nos estúdios, consideram-se novas alterações da matéria sonora com o *overdubbing* (gravação em pistas), distribuição por vários canais e espacializações sonoras diversas.

O produto final é o **disco**.

No *rock* a maioria das execuções *live* são decalcadas e ensaiadas para repetir o som dum determinado disco obtido em estúdio.

A grande maioria dos grupos de *rock* autoproduzem-se ou, muito especialmente, figuras de destaque actuam como produtores discográficos ou do som **ao vivo** dos concertos.

A evolução do *mainstream* e as suas escolas principais surgiram nas produções **multinacionais**.

Certas editoras **independentes** como *Mute, Some Bizarre, 4 AD, Brain, Black and Blue, Virgin, Island* teriam originado novas correntes na produção.

O músico de *rock* dramatiza os sentimentos, exprime o delírio, é o onanista despudorado, alcançando o slogan publicitário e prosélito em todas as línguas e ideologias políticas.

A eloquência verbal de Dylan pressupunha intrincados regimes de produção.

Sam Philips que foi o produtor de Elvis, Carl Perkins, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis e Roy Orbison *e.a.* é um arquétipo desta arte.

Os supracitados Leiber and Stoller, como produtores, introduziram nos inícios de 60, a secção de cordas nos *rhythm and blues* com projecções dilatórias.

O produtor John Hammond tornou-se, desde o início, um descobridor de talentos e produziu entre outros Billie Holiday, Bob Dylan, Count Basie, Aretha Franklin e Bruce Springsteen.

Phil Spector lançou o seu "som" (*wall of sound*); uma parede apocalíptica de sons vertidos em multipista, luxuriante e prodigioso.

Entre as produções de Phil Spector sobressaem "*Deep River Higher Mountain*" de IKE AND TINA TURNER (1966), "*Let it Be*" dos BEATLES (1969), obras dos ALLMAN BROS. e "*The End of the Century*" dos RAMONES (1980); Spector é unanimemente considerado o mais carismático pioneiro da produção no *pop rock*.

Berry Gordy Jr. criou o movimento de *blues* e *gospel* da MOTOWN, onde apareceriam em cartaz Smokey Robinson, Marvin Gaye, as SUPREMES, ou os TEMPATIONS.

George Martin, celebrizou-se junto dos BEATLES, produziu também a banda AMERICA e o JEFF BECK GROUP na busca do timbre perdido com a distinção formidável das suas ideias sempre inovadoras.

Em São Francisco, nos anos 60, revelou-se o produtor Tom Donuhue que produziu os MOOBIE GRAPE (1967), o disco "*Happy Trails*" dos QUICKSILVER e a música de dança de Bill Graham criando um som limpo.

Bob Dylan implementou, 1968, o movimento do *country rock* em "*John Wesley Harding*" outra sua obra prima com artifícios inovadores da produção.

John Philips tornou-se conhecido como produtor junto aos grupos do *rock* californiano.

Nick Mason coproduziu "*Green*", obra prima de Hillage, com uma enorme repercussão na futura música ambiental.

Os BYRDS produziram grandes trabalhos como "*Untitled*" de 1970, onde se evidencia o soberbo jogo entre a Rickenbacker de McGuinn e a Telecaster de Clarence White.

Em “*Fifth Dimension*”, a obra-prima desta banda introduziram-se elementos estranhos como o raga, o *acid* e o *jazz rock*.

Alguns produtores celebrizaram-se junto às grandes vedetas como Gerry Goffin com Carole King ou Howard Greenfield com Neil Sedaka crismando o som específico desses músicos.

Em “*I am only sleeping*”, Lennon fez uma inversão de fita - processo que vem da música concreta e foi usado até hoje em casos pontuais.

Todd Rundgren produziu a BAND, BUTTERFLIE BLUES BAND, NEW YORK DOLLS, NAZZ, SPARKS, BAD FINGER, Patti Smith, PSYCHADELIC FURS, num vastíssimo leque de estilos e tipologias do *rock*.

Alan Parsons foi o produtor dos PINK FLOYD, dos BEATLES, e de Karlheinz Stockhausen (“*Spiral*”).

Zappa produziu as obras maiores de Lenny Bruce em “*The Berkeley Concert*”, Wild Man Fisher, Jeff Simmons, RUBEN AND THE JETS, ou “*Good singin' good*” dos GRANDFUNK RAILROAD.

Como solidificação duma estética do *rock*, Zappa produziu o obelisco histórico de Captain Beefheart e da sua MAGIC BAND: “*Trout Mask Replica*”.

Zappa imprimiu fortemente a personalidade musical, não apenas a marca técnica.

Um outro produtor histórico é Tom Wilson que produziu Zappa, Dylan, VELVET UNDERGROUND e Cecil Taylor.

A produção específica, os estilos e a interacção discursiva são típicos em HENRY COW, MAGMA John Zorn, Fred Frith, *e.a.* que procuram o envolvimento de várias linguagens.

John Cale relacionou o ruído (*noise*) com o minimalismo e teve uma influência decisiva na estética de vanguarda do *rock* que se enfatiza na abstracção e no repetitivismo.

A produção de “*My Life in a Bush of Ghosts*” recorre à teoria estética de Marcel Duchamp do *ready made* (objecto encontrado) e assim relaciona sons da rádio, *talk show*, canto árabe, coro evangelista, acompanhamento *funky*; como se cada um desses elementos estruturais fossem objectos *ready made*. A sua influência seria decisiva para o *bip hop* dos anos 90.

O concretismo (trabalho com sons captados no micro) é coordenado nas composições de FAUST, Elliott Sharp, Eno, Frith, EINSTURZENDE NEUBAUTEN, CABARET VOLTAIRE, PERE UBU, *e.a.*

John Zorn é o génio produtor do **free rock**. Emprestou a sua vivacidade e o seu hiper racionalismo a inúmeros grupos vanguardistas (e.g. MASADA)

Bill Laswell lançou uma editora dedicada à produção de música etno-gráfica, por vezes em fusão com o *rock*, *dub* ou *trance*.

Hal Willner organizou e produziu compilações da interpretação de Thelonious Monk (“*That’s the way I fell how*”, 1984, com Ronald Fagen, Mark Bingham, Joe Jackson, Peter Frampton, WAS NOT WAS, Dr. John, e.a.; e de Charlie Mingus “*Weird Nightmare*”, 1992, com Michael Blair, Gary Lucas, Elvis Costello, Vernon Reid, Henry Rollins, ex-vocalista dos provocadores BLACK FLAG, e.a.

Os RESIDENTS fazem da **perfomarte** um índice para a sua composição.

A produção é um novo regime de colagem onde uma imensa profusão de elementos concretiza um discurso polissaturado. São pequenos *sketches*, súbitas melodias, amálgama de acontecimentos do quotidiano, vocalismos inusitados, como na vertigem de vários *video clips*.

Os RESIDENTS são um isomorfismo da video-arte: a velocidade, a constante mudança dos morfemas, as truncagens.

O “*Superman*” de Laurie Anderson consiste no morfema (unidade formal) “*Ha Ha Ha*” que serve de estrutura a todo o tema, colocado em diversas repetições sobre um tema definido, inclui flauta, sax, vozes e é uma obra com a grandiosidade marginal de “*Good Vibrations*” dos BEACH BOYS de Brian Wilson.

Um trabalho de música electrónica com sabores pop é “*Key of the Song*” de Morton Subotnick (para sequenciações e voz) e foi em disco produzido por Michael Honig.

A obra de música / vídeo arte “*Perfect Lives*” de Bob Ashley indicia nova concepção de produção *multimedia*. “*Private Parts*” é uma **ópera video rock**; Ashley imprime à narrativa e às texturas sonoras um carácter *art rock*.

Chris Cutler, que é um revelador de talentos, produziu a música contestária e virulenta dos HOMOSEXUALS.

Scott Johnson em “*John somebody*” (com Lenny Pickett) assenta sobre uma composição sóbria e classicista do *rock* e recorta segmentos de *tape* com guitarra, num discurso bizarro e inteligente na orgânica do arranjo e da produção.

Em suma, no *pop rock* há apenas uma relativa congruência da técnica musical e essa congruência é dada pelo regime de **realização audio**, o que implica o **produtor**, o **engenheiro de som** e as suas qualificadas equipas de **sound design**.

ensaio com Hillage

Esta pequena especulação sobre Steve Hillage procura situar a problemática da criação no mais sofisticado *rock* inglês dos anos 70 através da praxiologia do **ensaio** (*rehearsal* em inglês); momento em que os músicos preparam as suas obras por tentativas e erros, correcções e definições técnicas.

Imaginemos que presenciámos um ensaio de Steve Hillage com o seu grupo.

Steve Hillage, talento excessivo da *pop* na sua ambiciosa carreira teve contactos e dirigiu músicos de elevada estirpe, produzindo obras primas do *rock* sincrético.

A composição deste tipo de *rock* realiza-se através de corolários racionais, manipula uma variegada instrumentação e parafernália electroacústicas e joga com timbres originais, estabelece relações entre o canto e o discurso instrumental com teor criativo superior; o ensaio é uma hipótese de ideias, preâmbulo persistente da composição no *rock*, opera por dentro, diz-nos o que será o arranjo musical, como funcionarão os músicos; do ensaio à criação definitiva.

O *rock* consiste na figura melódica em ritmo batido e exterioriza uma significação subcultural.

O interior do discurso (composição / arranjo / improvisação) revela-se através das figuras melódicas e rítmicas sensíveis, dum conceito musical interiorizado pela persistência do ensaio (penso logo edito).

A solidão individual ou o isolacionismo do grupo durante o ensaio profetiza o ritual: pegar na guitarra, subir ao palco, olhar a multidão carente nos seus desejos estéticos, gritar, impor a materialidade do corpo, o grão da voz.

O **ensaio** é a primeira fase da criação; o esboço escrito e a pauta vinculam o acontecimento visualmente; os músicos reúnem-se e repetem as figuras propostas por Hillage de modo genérico. Auditivamente, de orelha a orelha, em que as palavras do *leader* justificam sumariamente as suas exigências precisas e localizadas num determinado tema.

Os gestos do *leader* Hillage implicam vagas posturas corporais.

A dialéctica dum ensaio implica um discurso explosivo/ fixo; prevê súbitas situações; a **improvisação** durante o ensaio adivinha como os instrumentos e a parafernália irão ser utilizados nos compassos marcados pela composição.

O *rock* de Hillage pode admitir um elemento vocal, a solo ou em conjunto, usando palavras santificamente definidas num poema prévio.

Esta figura do discurso (que consiste numa estrutura correlativa à criatividade do compositor-músico-arranjador-vocalista-poeta) pressupõe a identidade do grupo de *rock*.

O poema em Hillage é fragmentário, opera directamente com a significação; é figura de acordo com o jogo instrumental - ora vincula uma acentuação, ora é sacrificado a um ritmo, ora carrega um solo, ora desenha prosódicamente uma melodia básica.

A composição depende duma metodologia conceptual que visa um acontecimento sonoro; é na prática, na repetição e no exercício do ensaio que ela ganha corpo, pois que antes existia apenas como matéria escrita na pauta.

A composição escrita na pauta modela a inserção de operações gestuais, apoiadas sobre um fluxo sonoro sequencial, num campo que em princípio tolera transformações discretas que surgem da *praxis* do ensaio; a **partitura** dita o conhecimento articulado do discurso, é esboço dum tema melódico-rítmico e duma variação sobre um punhado de acordes.

Num ensaio de *rock* acontece também que os ritmos que o corpo formula não são todos musicais e estão dependentes de estados psicossomáticos particulares; Hillage entende, numa espécie de sedução parapsíquica, conduzir os músicos à espiritualidade conveniente.

E o ensaio terá a sua razão de ser no supremo e definitivo gesto da criação (disco, filme ou concerto) onde se actualizam os discursos e se inovam as figuras.

Discografia selectiva de Steve Hillage: "*L*" (1977); "*Green*" (1978).

magneto Rundgren

Todd Rundgren é uma figura mítica da **produção** de *rock*.

A produção do *rock* desenvolveu-se num contexto tecnológico electrónico.

O produtor é o dirigente técnico de gravação que determina o resultado da própria criação ou da doutro autor.

Não apenas tem de preservar a originalidade e singularidade da obra (estilo, arranjo, melodia, singularidades morfológicas) como tem de elevar essas especificidade a um estatuto superior de qualidade acústica de audição.

As produções de Todd Rundgren junto aos NEW YORK DOLLS, BADFINGER, Janis Joplin, SPARKS, GRAND FUNK RAILROAD, BUTTERFIELD BLUES BAND, BAND, Patti Smith, PSYCHADELIC FURS, ou os seus próprios projectos com NAZZ e UTOPIA revelam um talento complexo e multifacetado de produtor.

Solista sofisticado e de intrincadas concepções, Todd é sobretudo um homem de estúdio; viveu o quotidiano das mesas de mistura, dos sons fabricados, das relações harmónicas inusitadas, de combinações inóspitas de valores estéticos, da amalgama de escórias sonoras electrónicas (e. g. as suas obras primas "*A Wizzard, a True Star*", "*Something /Anything*", "*Todd*", "*Utopia*").

Protofases com acordes, resquícios de notação, crispases emocionais, alimentos frescos da improvisação; ondas cintilantes e palpitantes, anamneses de Holly a Hendrix, de Domino a Sly, que carregam sonoridades metálicas e dançam agilmente no caldo hiper activo das consolas.

Todd é um precogno, aquele que tudo conhece antecipadamente.

O precogno sabe o que os outros irão sentir, os seus caprichos e os seus delírios e, equilibra os sistemas contraditórios.

Arranca-os do vôo do conhecimento e da criação para os depois reconstituir, colar, reactivar; transforma o que é fluido em energia cognitiva.

Os músicos estão interligados pelos seus saberes inerciais e Todd, o precogno, sugere, modifica, institui, instrumentaliza; o precogno é o engenheiro que parte da manufactura criativa dos artistas para edificar uma obra magna e definitiva.

A sua arte confronta a tecnocracia, faz testes simulados à sensibilidade, cria uma aura telepática.

Obsessões crónicas a tipificar os diversos estilos musicais (dos NEW YORK DOLLS aos BADFINGER), intromissões mediúnicas de Rundgren que saciam a avidez oral dos vocalistas e a ambição psicocinética dos instrumentistas.

As fitas gravadas de cada canal de registo são postas lado a lado como alvéolos de colmeia e fecundadas num ecudorante arranjo de texturas sonoras.

A metabolização (período da formação da vida musical) é uma fornalha plena em actividade: o produto musical em si é uma escória de repetições, uma alquimia em desagregação; vitalizada pelo produtor, resulta como mensagem de grande poder estético e sociocomunicativo.

2. VOX

3. VOX

a voz no *rock*

Fazer uma história da **voz** no *rock* seria praticamente escrever toda a aventura do próprio *rock*; salvaguardando as tendências instrumentais do *rock* planante ou do *techno*, aparentemente não há *rock* sem voz; claro que não se pretende com esta afirmação criar um cisma análogo àquele que, na área da musicologia do *jazz*, decreta que “não há *jazz* sem *swing*” - porque em todo o *rock* se manifestaram inigualáveis trechos instrumentais e algumas grandes figuras não são cantores, serve de magno exemplo Robert Fripp.

De Mayall a Clapton de Hendrix a Zappa, quase todos os titulares de grupos de *rock* para além da função de *lead guitarists*, bateristas (*e.g.* Robert Wyatt), teclistas (*e.g.* Ronald Fagen) sopradores (*e.g.* Ian Anderson) foram cantores.

A voz é indispensável no *rock*. O *rock* refere normalmente o género da canção (poema e música).

A voz no *rock* pode ser **natural** mas é na maioria dos casos processada eléctrica ou electronicamente.

A própria parafernália do *rock* dilatada pelo **amplificador** e exibidora de grandes intensidades sonoras torna o músico de *rock* dependente do **microfone**.

O timbre natural prevalece como fonte destas adjectivações técnicas e estruturais da pop.

A qualidade vocal é unívoca (só há uma Joan Baez, inimitável) e o fraseado, acentos, alteração de ritmo, conceito de tempo, maneira de exprimir as **consoantes** ou as **vogais**, a inflexão na nota (*pitch*), o deslize entre certas notas - são elementos que, entre outros, podem fundamentar um estilo vocal.

Outrossim vibra-se com a voz de Bowie, Iggy Pop, Lou Reed, Robert Plant, Leonard Cohen, Patti Smith, Betty Gibbons, e.a.

Os vocalismos correspondem à multiplicidade dos estilos de *rock* em extravagantes **enredos psicotécnicos**.

Aquela corrente de opinião que considera os vocalismos do *rock* exclusivamente dependentes dos *blues* não pode encontrar eco total, na medida em que muitas outras influências convergem para a formação da voz no *rock* - o *bel canto* e Diamanda Galás, o *sprachgesang* (canto / fala) e Laurie Anderson, o *talk show* e Jim Morrison.

A este propósito, Lenny Bruce (*talkshowman* protegido por Phil Spector) é uma figura do mundo da *pop*.

A compilação preciosa “*Elvis Presley - The King Of Rock´n Roll*” de 1990, ou “*The Complete 50´s Masters*” elucida-nos sobre a multiplicidade estilística da arte de Elvis.

Donovan, Scott McKenzie, David Crosby, Mama Cass e os MAMAS AND PAPAS representam a tendência *flower power*, vozes melodiosas e pacificadoras, enlevos pastorais, idílios comunitários e bucólicos.

Buffy Sainte-Marie tentou como pioneira a voz electrificada em 1969.

Zappa em “*Lemme take you to the Beach*” experimenta o canto *yodel* ou tirolês, forma popular dos Alpes - a alternância dos registos vocais grave e agudo - usa a modulação sobre as vogais preferentemente às frases.

O conspirador Zappa em “*Sbeik Yerbouti*” satiriza Dylan (pela voz de Adrian Belew) num espírito imitativo, rodeado por um séquito de vozes que parodiam texturas tímbricas e corais da História do *rock*.

Roger Daltrey e os WHO, Peter Gabriel e os GENESIS, David Thomas e os PERE UBU, Alan Vega e os SUICIDE, Roger Hodgson e os SUPERTRAMP concretizam um princípio de identidade solístico e colectivo.

Alice Cooper é satanicamente *kitsch*, vozes de litania, música *rock* pós holocausto de cinema de terror série B, numa *performance* delirante.

Don McLean ficou célebre pelas suas longas canções, misto de falatório, anedota, provocação, chiste, segundo dizia “a música que me leve para onde ela quiser” (e.g. “*american pie*” com o refrão controverso “*the day the music died*”).

Certas tessituras vocais são implantadas como **moda**, como um maneirismo (e.g. Gary Numan nos TUBWAY ARMY, David Sylvian nos JAPAN, Steve Strange nos VISAGE, Howard Devoto nos MAGAZINE correspondendo a uma tipicidade vocal da *cold wave*).

A experiência teatral e cinematográfica está presente nas vocalizações de “*Station to station*” de David Bowie.

Harmonizações do romantismo europeu de leste projectadas em Klaus Basquiz dos MAGMA, qualquer coisa entre Rasputine e evocação maléfica de extraterrestre.

Nina Hagen explorou contextos operáticos alemães (e.g. “*Umbehagen*”).

Diamanda Galás em “*Divine Punishment*” tem vocais concretistas e apoteóticos, litânias baseadas no novo testamento sobre um plasma electroacústico que nos arrasta para o fantástico. Galás é uma das mais ousadas experimentalistas do *rock* vocal.

Dagmar Krause institui pequenos acidentes rítmicos e combina uma diversificada conotação de timbres simples e elementares aplicados a tecnologias e/ou efeitos de estúdio (e.g. “*Winter Songs*” dos ART BEARS).

Phoebe Snow apareceu como cantora pós-modernista por excelência na obra **pop experimental** “*Mr. Heartbreak*” de Laurie Anderson.

O *rock* de vanguarda declinando para o instrumental (e.g. Zorn ou Elliott Sharp) tornou-se uma forma pós-moderna da *new music* e pode ser estudado independentemente da nossa temática *pop rock*.

Desde os processos do jogo entre o micro e o amplificador (som analógico) até ao estatuto *multimedia* correlações vídeo / som / instalação, como em Laurie Anderson.

Os comentários, os anúncios, os interlúdios falados dos antigos *DJs* originaram o discurso *toasting* na rádio - esta forma de discurso projectou-se no **rap** e no **hip bop**.

Os *disc jockeys* como o famoso e controverso Alan Freed surgiram como figuras de proa para a expansão compulsiva do *rock* entre as massas; o **disc jockey** falava com intensidade da música que transmitia; hebe-férnico, fala-barato, catalisava como uma anfetamina o gosto do ouvinte (na rádio ou nas discotecas).

No último quartel do século XX, o **DJ** adquiriu o nível superior de popularidade, como a afirmação do virtuosismo no novo instrumento; o *sound system* formado por dois gira-discos e extravagante parafernália de mistura e amplificação; é o instrumento do *DJ* donde ele tira amostras da mais diversa fonte, escreve uma História instantânea, manipula as vozes e os poemas pop *rock* que estão gravados nas espiras dos discos, podemos ter Sinatra / Dylan / Piaff / Lennon / KRAFTWERK sobrepostos, mesclados por uma batida *bip bop*.

da canção

Na **canção pop**, considerada genericamente, o texto e a música estão aderentes ao conceito, as notas musicais seguem as sílabas, os motivos melódicos estão relacionados com os grupos de palavras, as **frases musicais** seguem as **frases verbais**.

A estrutura global da pop mantém a linearidade e a teleologia da canção medieval: *initium, movere et terminus*.

Elvis levou ao êxito “*It’s Now Or Never*”; glosou “*Sole Mio*” que Mário Lanza anteriormente popularizara da canção clássica. Elvis cantou o célebre “*that’s all right*” de Arthur Big Boy. Esta canção foi mil vezes retomada.

Também se tornaram muito populares as vozes pop *mainstream* dos contraltos Brenda Lee e Connie Francis, com influências do *jazz*.

Depois de Bob Dylan, a canção pop deixou de considerar o estereótipo da nota por sílaba e deu lugar aos grandes escritores de canções, ao *concept album*.

O **conceptual**, no pop *rock*, corresponde *mutatis mutandis* à noção de “programático” da música clássica (*e.g. no séc. XIX, um compositor romântico descrevia por sons uma tempestade, uma caçada, uma discussão inflamada ou o revérbero dum riacho).*

A canção antifónica (chamada-resposta) está bem representada em “*My Generation*” dos WHO.

Esta tensão-reposo típica situa-se na alternância entre o narrativo e o lírico. Dylan rendilhou a duplicidade do verso e refrão.

No início da canção pop revelaram-se as relações duplas entre escritores (letristas ou poetas) e músicos, vejam-se por isso as alianças prolíferas entre Jeff Barry / Ellie Greenwich; Gerry Goffin / Carole King; Howard

Greenfield / Neil Sedaka; Leiber / Stoller; Barry Mann / Cynthia Weil; Doc Pomus / Mort Schuman, *e.a.*

Promoveu-se o estilo maneirista dos cantores *rock* dos anos 90 (Kurt Cobain, Suzanne Vega, Axel Rose, Eddie Vadder, Liam Gallagher, *e.a.*) que repetem epígonos; as vozes agora situadas num paraíso tecnológico, expandidas para as multidões em concerto, para os milhões de telespectadores e radiouvintes; vozes escutadas em todo o planeta.

O poder banal da canção (uma melodia de fácil memoração, **song**, canto de pássaro assobiável por qualquer um, **tune**, um fluxo grácil de notas, canção temática) estende-se ao todo social, como *empan*, ou seja qualquer coisa recente que vem fresca à nossa memória e logo se extingue.

A síncope interrompe a ordem rítmica e podemos detectar no *rock* sistemas de dissonância vocal obtidos por processos rítmicos, nos recursos ao *tape* ou a parafernália electrónica, como no *rock* dos PINK FLOYD.

A canção **folk rock** vem desde os verdadeiros profetas Pete Seeger e Woody Guthrie, etnoinvestigadores do folclore norte-americano.

Dylan, OS BYRDS, OS TURTLES OU OS LOVIN´SPONFUL escolheram vias importantes para a consolidação desta música híbrida do *rock* e do *folk*. Artistas como Janis Ian, OS BUFFALO SPRINGFIELD, Phil Ochs, Tom Paxton, James Taylor, Van Morrison, Mary Pryor, Bob Seeger (*rock* também sugestionado pela *soul music*), Richard Thompson, Bruce Springsteen ou Billy Joel editaram obras inclusivas desta corrente e Paul Simon em "*Graceland*", de 1986, demonstrou que o filão é, aparentemente, inesgotável.

A voz e as canções de Stan Ridgway com OS WALL OF VOODOO, agora gloriosamente reeditadas em *CD*, jogam com fórmulas abstractas e misturas insólitas.

Um pendor romântico marca os trabalhos de Joni Mitchell em "*Big Yellow Taxi*"; James Taylor em "*Fire and Rain*"; Carly Simon em "*You´re so vain*"; Scott Walker em "*Scott 3*"; Tim Buckley em "*Goodbye and Hello*"; John Cale em "*Paris 1919*" ou Jackson Browne em "*Running empty*", no início dos anos 70.

Em "*Jumpin´Jack Flash*", dos STONES, estabelece-se um fenómeno pendular entre duas notas na voz de Jagger.

Um timbre gutural e visceral à maneira dos *blues*, indignado e alucinado por um psicadelismo esquizo, caracteriza a voz de Don Van Vliet (*Captain Beefheart*).

As vozes encantatórias para um auditório rejubilante de Bob White (CANNED HEAT), Ozzy Osborne (BLACK SABBATH), Lenny Kravitz, Mick Hucknall (SIMPLY RED), com os excessos punk, Freddie Mercury (QUEEN), até ao pós-modernismo de Billy MacKenzie nos ASSOCIATES são valorizadas como signo artístico da *pop art*.

A voz de Nico, vinda lá de muito longe, dum regime tóxico-reincidente, simboliza a psicopatia do *rock*.

Ela esteve com Felinni, Warhol, depois na *new wave*, radicalmente *off*. “*Marble Index*”, “*Desertshore*”, “*Camera Obscura*” são monumentos dessa arte glacial.

Nico trabalhou padrões fonéticos conectados com a psicose, como na “*Teoria do orgasmo*” de Wilhelm Reich.

A renomada cantora Shirley Bassey de voz feiticeira e inflexional, genuinamente negra, magnificou em 1998 a jovem pop experimental dos PROPPERHEADS, no tema “*Story reaping*”; orquestra, banda *rock*, mistura, simulacro, um foral tão melodramático e memorável como o que concedeu aos temas genéricos dos filmes de 007. Trabalho de *black music mainstream*, malabarismo do *pop/rock*.

P.J. Harvey (nos anos 90) impôs uma voz expressiva e sensual, renovando um estilo de canção dos anos 70.

Os PORTISHEAD, no seu álbum homónimo de 1997, aproveitaram invocações de uma pop retro, referências temporais à melodia *standard* ou ao som picado do vinil, para projectar a voz de Beth Gibbons num ambíguo vórtice conceptual, misto de “*Twilight Zone*” e *found object* (o velho vinil encontrado e recuperado para CD).

Alteradores electrónicos de voz como o **vocoder** caracterizariam a tendência da canção pós-moderna (e.g. Annette Peacock, Neil Young, Wendy Carlos, Laurie Anderson, e.a.).

O *hip hop* cristalizou diversos estereótipos; o *rap* prodigalizou-se em todos os cantos do mundo e foi vertido para as línguas autóctones numa forma estreita de canção temática rimada, repetida *ad lib*.

semióticas

Na **canção pop**, segundo Simon Frith, as palavras são signos da voz. É um discurso feito de *clichés*, familiar, investe no banal e na força afectiva até ao extremo do “*patois*” (como no *rap* ou no *ska*), tem o sentido de conversa íntima e banal, donde a permanente queda no irrisório e no simples.

Nos *blues* de Chicago, dava-se preferência vocal à respiração num tempo longo de garganta aberta, sensualidade e melisma.

Gene Vincent, nos anos 60, em “*Blue Caps*”, improvisou com **vibrato**, abrindo o conceito a uma legião de gerações posteriores de músicos de *rock*.

O *pop rock* conta com vultuosos **poetas** (Dylan, Lennon, Curtis Mayfield, Peter Perrett, Paddy McAloon, Jimmy Webb, Carly Simon, Lou Reed, Ian McCulloch, Tom Verlaine, Daavid Allen, David Bowie, Scott Walker, John Cale, Patti Smith, Nick Cave, Peter Hammill, Syd Barrett, Tom Waits, Leonard Cohen, Captain Beefheart, Jim Carroll, *e.a.*) o poema está funcionalizado na música, ou seja, tem em si uma **estrutura métrica e fonética** apropriada ao enunciado temático.

Poesia ecumenista e ecléctica que pode escapar-se amiudadas vezes para o gongorismo (RENAISSANCE), a **declamação** (William Burroughs, Allen Ginsberg), a poesia **fonética** (David Byrne em “*I Zimbra*”) ou a poesia **concreta** (Laurie Anderson).

A melodia em Patti Smith é um tributo à sensualidade da voz, uma correspondência alucinada e esquizofrénica entre o poema e o fluxo musical.

O seu valor, musical e poético, está pois nesta inserção de várias realidades: a do *punk*, que valoriza a transgressão e o *drop-out* a droga e o nihilismo da classe média americana, e o novo subjectivismo da arte contemporânea, seduzido pelo erotismo do acto criativo, como num retrato de Mapplethorpe.

O **vocabulário** é argótico com técnicas *scat* em que a voz mimetisa ou imita um instrumento ou tessituras de várias vozes de diferente *pitch* como nos BYRDS com McGuinn, Gene Clark e D. Crosby.

A linguagem é **vernácula**, podendo ser sofisticada e culta nas letras superiores de Bob Dylan, Scott Walker, John Lennon, Tim Buckley, Robert Wyatt, Richard Hell, David Byrne, *e.a.*

Podemos inferir alguns valores duma sociologia da canção *rock*: **comunicativos**, a sua parte compreensível; **rituais**, que dizem respeito ao comportamento; **técnicos**, que insinuam a virtuosidade, os códigos, os estilos; **eróticos**, que são concomitantes à sexualidade; **políticos**, que remetem para a problemática social - estas são as estratégias de participação do *rock*.

O cantor trabalha com **intonemas** que são as subidas, as descidas, as ondulações da voz, que estabelecem a qualidade onomatopéica da dicção.

Os pequenos motivos vocais estão no *rock* próximos do **discurso falado** e a variedade de técnicas resulta do **idioleto** (a expressão pessoal).

Alguns dos grandes cantores de *rock* são especialistas do **vibrato**, do **melisma** (estrutura fonética correspondente e coincidente com as notas musicais), do **grito** (Diamanda Galás, Blixa Bargeld, Mike Patton), **falseto** (Klaus Nomi, Ron Mael), do **trilho** e do **yodel** - mas o que marca a profunda identidade dum **cantor de rock** é o seu timbre natural (portanto, não apenas dependente de técnicas vocais instruídas pelos cursos de canto).

A técnica vocal falseto ganhou um admirável sentido poético em "The Tracks of my Tears" (1967) de Smokey Robinson e foi um marco decisivo na *pop* entre outras das suas obras pungentes de lirismo.

Grandes temas são glosados e parafraseados, mudando algumas notas aqui e acolá - o processo de **citação** pode descer ao nível do **plágio**.

O **timbre** idioletoal, o **grão da voz** magnifica a identidade duma canção.

Uma canção nova soa para ouvidos novos.

A mestria de Tim Buckley está na metamorfose de estilo, registo vocal, tonalidade, dramatização, um labirinto de técnicas vocais e expressões poéticas.

O **scating** (*e.g.* produção das mesmas notas no instrumento e na voz) caracterizam uma técnica vocal do *rock* exacerbada em Peter Frampton.

O *rock* é essencialmente uma **música lírica** e podemos avaliar esta asserção a três níveis: **afectivo** - palavras com expressão que emergem da melodia; **narrativo** - versos que contam uma história; **gestual** - palavras na sua sonoridade onde a voz tende a ser um instrumento.

Palavras como “*rock me, babe*” ou expressões como “*oh Yeab!*” reforçam a excitação rítmica, são **valores enfáticos** que se impõem como estereótipos. “*Love me tender*” é o melodrama e o sentimentalismo piegas, uma chamada fútil ao coração como nas novelas cor-de-rosa.

David Lee Roth, da banda VAN HALEN, expele vitríolo num contexto tímbrico e verbal do *hard rock*.

Outros **musicemas** tipificam o canto na vocalização nasalada de Dylan em “*Blonde on blonde*”, ou o jogo fonético de “*Fixing the Hole*” dos BEATLES entre “*uandering*” e “*wondering*” e o estéreo.

Em Hendrix, as **repetições** vocais de frases e motivos temáticos, em lugar de serem ligadas de perto ao discurso, são largadas às vezes num só acorde (como um *drone*) e o *riff* sucede-se numa chamada-resposta entre a voz e a guitarra, liberto de qualquer princípio harmónico especial.

Jagger em “*Their Satanic Majesties Request*”, com os STONES, usa **eufemismos** vocais como soprar, aspirar, gemer junto ao micro.

Em “*Bullfrog*” dos CANNED HEAT, Henry Vestine imita os grunhidos potentes duma rã gigante da Luisiana, e sustem um tom lamentoso.

Blondie explorou uma linha melódica monótona com grande pregnância pop (“*Blondie*”, 1976) e Rick Ocasek dos CARS prefere uma forma anti-expressionista, mórbida e fria (“*My best friend 's girl*”, 1978).

A voz, alterada como os instrumentos, nada indica salvo o absurdo da sua própria deslocação discursiva; os concertos dos SUICIDE são feitos de despojos, detritos, ruídos, melodias arremedadas, o canto é um fantasma no caos do discurso musical.

Se a **balada** se estende a um nível pessoal, o *rock* procura níveis colectivos.

A balada classifica certa *pop song* na sua narrativa sentimental e em textos cantados usualmente num tempo lento.

Dylan na “*Ballad of a thin man*” recorre a metáforas, símbolos, num exercício musical quasi surrealista.

Leonard Cohen é o arquétipo dum estilo sepulcral, denso e melodramaticamente monótono.

“*Astronomy Dominé*”, dos PINK FLOYD, dispensa as divisões da canção popular e é composta como um todo - esta **estrutura aberta** caracteriza o *art rock*.

Letras com enorme vigor de **contestação social** animaram os MC 5, os TURTLES, Zappa, Phil Ochs, Pete Seeger, Bob Dylan, Chris Cutler, Robert Wyatt ou GANG OF FOUR.

Johnny Rotten nos SEX PISTOLS em “*Anarchy in U. K.*” blasfema e contesta qualquer classicismo do *rock*.

Corey Glover dos LIVING COLOUR reivindicava a igualdade racial e os direitos das minorias.

Jonathan Richman, nos anos 70 com os MODERN LOVERS tornou-se um marco vocal dum *rock* introspectivo, de dramatismo gótico, prosseguindo uma carreira de *enfant maudit* (e.g. “*roadrunner*”, 1975, “*back in your life*”, 1979).

Ian Dury é o apogeu da expressividade e a bela aurora do movimento *punk* em “*New Boots and Painties*”.

Scott Walker é um dos maiores cantores da História do *rock* num estilo gótico, fino recorte melódico e de poética solipsista inebriante (e.g. “*climate of hunter*”, com arranjos magistrais, 1983).

David Bowie, em “*Low*”, faz inflexões não melódicas sobre uma só nota (dita música **monotónica**).

O “*glitter rock*” ou **glam**, o oposto do **pub rock**, sob influência da *performance art*, enfatiza a actuação sedutora dos cantores - e.g. Bowie, Bryan Ferry, Marc Bolan, Peter Murphy (BAUHAUS), Simon Bonney (CRIME AND THE CITY SOLUTION), Lou Reed de “*Rock ‘n’ Roll Animal*”, e.a.

Os cantores pop são como poetas espontâneos, agentes sentimentais, segredam para o coração (e.g. Steve Marriot (HUMBLE PIE), Steve Harley (COCKNEY REBEL), Mike Harrison (MOTT THE HOOPLE), Shane MacGowan (POGUES), Iggy Pop, Julian Cope, Tim Buckley, Lloyd Cole, Peter Hammill, e.a.).

Surgiu nos anos 80 um novo estilo dito **neo romântico** que animou a música **pop rock** (e.g. UNDERTONES, BOOMTOWN RATS, ADAM AND THE ANTS, BOW WOW WOW, DURAN DURAN, R.E.M., CURE, TEARDROP EXPLODES, NEW ORDER, ORCHESTRE ROUGE), grupos que preservaram a qualidade da tradição do **rock** em compromisso com um espírito sombrio, para uma nova forma da canção popular sentimental.

Os SPANAU BALLET empunharam o estandarte neo romântico à frente deste séquito em "*Journeys of Glory*".

Os DEUTSCH AMERICAN FREUNDSCHAFT (e.g. "DAF") são um raro exemplo de **rock** automatizado, pulsante, apoiado no melodismo neo romântico.

Os U2 do vocalista Bono Vox editaram o singular disco "*Boy*" (1980) e, em 1981 recorreram a texturas do canto gregoriano no álbum "*October*" - a música dos U2 sofreria um desvio minimalista em "*Unforgettable Fire*", produzido por Eno, 1984; Eno trabalhou o som dos U2 noutras edições posteriores talvez em abono das modas correntes.

"*My aims True*", 1977 e, "*This Year 's Model*", de 1978, serão as obras principais de Elvis Costello, representando um conceito insular de **new wave** de certa maneira reformista.

Notáveis na aurora da **new wave** são os PRETENDERS de Chrissie Hynde (e.g. "*Pretenders II*", 1981).

A tradição no **rock** da colagem alia-se ao racionalismo da electrónica e Peter Gabriel em criações titulares aborda a **new wave** nesta perspectiva.

Foi talvez Eno quem inaugurou a estética **techno pop**, que viria a transformar tecnologicamente os tratamentos vocais e instrumentais. Eno fechava-se em estúdios e fazia experiências diversas com gravadores, velocidades, sobreposições de estereótipos da *soul music*, da *pop* e do **rock**.

Os STRAY CATS usaram contra baixo num notável revivalismo da instrumentação do **rockabilly** de Carl Perkins (e.g. "*matchbox*", canção paradigma) e THUNDERS AND PALLADIN em "*Copy Cats*" fizeram uma reformulação prodigiosa de temas clássicos da canção do **rock**.

Brian Ferry pode facilmente ser considerado o mais influente dos cantores do **rock** do último quartel do século XX.

Um timbre andrógino um conceito melódico tão singular que nos enleva apaixonadamente, com uma profunda hipersensibilidade.

Os R.E.M. foram um novo *rock* sulista composto de memórias estilísticas e o seu cantor Stipe nasala a voz tipo Dylan com técnicas de *drone* exploradas por Lou Reed.

A obra mais significativa dos R.E.M. é “*Murmur*” de 1983, acto de abolição da *New Wave* e implantação dum **neo revisionismo**.

Em 1984 a banda THIS MORTAL COIL vitoritava esta tendência em “*song to the siren*”; outro exemplo: “*perverted by language*” dos THE FALL.

Certos regionalismos animam as letras e a **dicção** dos cantores como no caso dos POGUES de Shane MacGowan pelo uso do irlandês vernáculo, ou dos HAPPY MONDAYS em “*Stinkin 'thinkin*”, que cantam na gíria “man-cuniana” de Manchester.

Ao **nível quinésico** no *rock*, há a sincronia entre a fala e o movimento corporal, a música e a *performarte*, explícito por cantores /*performers* (e.g. Michael Jackson, Laurie Anderson, David Bowie anos 80 e 90).

P. J. Harvey, voz de timbre tamizado, em “*To bring you my love*”, estabeleceu um certo estilo preciosista, numa semântica sentimental que vinçaria na *pop song* da última década do século XX.

Edward Ka-Spel radicaliza o discurso vocal entre a ironia e o melodramatismo (e.g. “*Asylum*”, de 1985, ou “*Malachai*”, de 1993).

A exploração do grito e dos harmónicos, o canto-fala de Blixa Bargeld, dos EINSTURZENDE NEUBAUTEN, afirma este vocalista numa expressão de vanguarda (e.g. “*Mensch*”, 1986).

Generalizando, a poesia pop rock prefere o verso em rima.

Do *reggae* ao *rap* ao *hip hop* a **rima** marca o acento tónico da expressão.

Na sua versão pop, o *rap* tornou-se um sector de intervenção directa sobre os acontecimentos, novos passos de dança, gesticulatória emblemática, *fashion*, rituais de rua, contextos fonéticos da gíria local (e.g. “*ponte sabor*” do espanhol DJ Kun, para o seu *vídeo clip*, pôs o povo de Havana a cantar e a dançar uma nova moda de *pop rap*).

vocalismos

A aliança entre cantores tem dado ao *rock* admiráveis obras que funcionam por duplas coerentes (e.g. STEELY DAN: Ronald Fagen e Walter Brecker; DEEP PURPLE: Ian Gillan e Ritchie Blackmore ou Jon Lord; SMALL FACES: Marriot e Lane; BAND: Robbie Robertson e Rick Danko; INCREDIBLE STRING BAND: Robbie Williamson e Mike Heron; CAMEL: Peter Bardus e Andy Latimer; FLEETWOOD MAC: Mick Fleetwood e Christine McVie; e.a.), de tal forma que estas ligações criam por excelência uma figura de discurso (e.g. a relação Tony Banks-Peter Gabriel pôde ser continuada independentemente da saída de Gabriel, imitado vocalmente por Phil Collins, nos GENESIS mais recentes).

Os conjuntos vocais harmonizados como os EVERLY BROTHERS influenciaram os BEATLES.

Nos BEACH BOYS o *tutti* vocal é distribuído por solos, duos, trios, quartetos, ou em extensões corais simuladas no *tape*.

Tina Turner rodeou-se das IKETES, um **grupo coral** especializado em *riffs* (estruturas rítmico-melódicas que se repetem) na senda das RAELLETES de Ray Charles e dos grupos de *gospel* e *rhythm and blues*. Stevie Wonder e Prince preservaram esta morfologia coral em algumas das suas principais obras.

As vozes nos GENTLE GIANT, nos MAMAS AND PAPAS, nos CROSBY, STILLS, NASH AND YOUNG são unidades dum timbre global, que não se compõem apenas por harmonizações, mas se constróem pela conjugação de timbres naturais de cada intérprete.

São notórias as harmonizações insinuantes e *kitsch* de PETER, PAUL AND MARY.

Os corais polifónicos com uma estrutura harmónica consistente podem ser ouvidos no *rock* (e.g. Al Kooper é extravagante em “*Child is the Father to the Man*”).

As vozes harmonizadas dos irmãos Russell e Ron Mael dão uma cor especial e futurista aos SPARKS.

Bowie, Hammill e Eno multiplicaram as vozes no *tape* criando texturas corais artificiais e influenciaram todo o *rock* de vanguarda.

O rigor da escrita musical para voz no *rock* tem o seu mais importante compositor em Zappa: as suas composições para voz (canto, *sprachgesang*, fala) são apanágio do **teatro musical**, uma corrente da música contemporânea que trabalha com os sons instrumentais e vocais como signos duma acção dramática.

Michael Gira que durante anos animou a estética dos SWAN e foi pioneiro do estilo “*spoken word*”, um fluxo verbal.

Na **poppereta** (opereta pop ou ópera *rock*) dos WHO (“*Tommy*”), ou dos QUEEN (“*A Night at the Opera*”) trabalharam-se empiricamente isomorfismos da grande ópera.

Zappa em “*Two hundred motels*” (**vídeo ópera**) avançou para contextos na ópera nova, sob influências de Berg e Weil.

Músicos pop pós-modernistas (e.g. Glass, Nyman, Sakamoto, Mertens) pretenderam ser figuras da composição operática actual.

O *rock* estabelece com o público uma tendência ao **uníssono social**, por isso mesmo é uma música integrativa; ou todos cantam, ou há interlocução cantor/público, ou diálogo directo com perguntas e respostas impregnadas de humor e auto-afirmação.

Talking Heads: *fear of music*

Vamos escolher, para abordagem global da música e do estilo poético dos TALKING HEADS, um disco que cumula uma produção de inegável qualidade, uma obra prima do *rock* de todas as décadas, "*Fear of Music*".

Conta com a onnipresença de Eno, produção e conceptualismo, e a intervenção sempre genial do guitarrista Robert Fripp; os TALKING HEADS encontraram estas duas luminárias da vanguarda do pop *rock* numa encruzilhada electrónica complexa; uma reunião resoluta do *rock* americano com o *rock* inglês, um projecto vanguardista.

Os TALKING HEADS, neste trabalho, eram formados por Jerry Harrison (guitarra e teclados), Chris Franz (bateria e ritmos), Tina Weymouth (baixo) e, pelo carismático David Byrne (vocal / guitarra). Todos os músicos eram polinstrumentistas, por acumulação de funções.

A figura de Byrne foi o fulcro essencial deste êxito dos TALKING HEADS.

Vamos então soslaiar cada tema em si, tendo em conta o contexto semântico e poético dado pela a palavra de Byrne.

Eis os temas sumariamente enfocados:

"*Animals*"; a confissão esquizo "*I'm a mad*" (eu sou um louco) é a espinha dorsal do delírio electrónico, um esgar satírico que pede ao mundo: "riam-se de mim".

"*Air*"; os músicos sentem-se desprotegidos, sós, sem remissão social possível, e propõem uma belíssima alegoria do *rock* mais tradicional, filtrado pelas surdinas tecnológicas.

"*Cities*" é a tomada de consciência do urbanismo da *new wave*, o anti-country, a aberração tecnológica das megalópoles.

Em "*Drugs*", os TALKING HEADS pretendem discriminar a droga, expõem a sua doença e participam da sua marginalização, como Burroughs ou Genet.

Em “*electric guitar*”, a guitarra eléctrica é um crime, uma arma ofensiva, um instrumento de arte subversiva, algo irreconciliável com o pacifismo. O *medium* (a guitarra) é um perjúrio instrumental controlado pelo músico.

“*Heaven*” é o vazio, o nada existencial, desconhecimento do mundo, onde nada de interessante se passa salvo a monotonia do terror e da perseguição.

“*I Zimbra*” é o tema apoteótico, electrizante, impulsionado por ritmos conceptuais, poema-onomatopeia, palavra sem sentido, som puro vocal. Não disse a Kristeva que a língua é o mais eficaz meio de condicionamento repressivo do ser ?

“*Life during the Wartime*” é o desagravo, a psicopatia da ordem num mundo tecnocraticamente hierarquizado.

“*Memories can't wait*” é a recuperação da História, dialéctica evidentemente futurista, “fascismo” de Marinetti similar ao “populismo” de Warhol.

“*Mind*” é o sintoma da meditação, a procura desesperada de alguma coisa real que ocupe a mente e determine a felicidade (musical).

“*Paper*” é um jogo de apreciação estética dos efeitos da luz (inteligência) sobre o papel (tecnologia).

Numa visão geral da obra vemos um impulso geométrico, um equilíbrio dos elementos, alguma realidade musical que ironiza a seriedade hierática da *musique avant-garde* e propõe o humor, a energia livre.

“*Fear of Music*” é o fim do medo da música, é a exaltação da coragem musical.

galata

4. *instrumentarium*

guitarra

A **guitarra** é o principal instrumento do *rock*.

Os grandes guitarristas começaram por adoptar sistemas singulares de expressão musical; o som alterava-se em dissonâncias misteriosas, a frase ressoava artificialmente, as vibrações acumularam-se; a guitarra aos poucos emancipou-se num enlace afrodisíaco com as invenções técnicas como o micro acoplado ao corpo da guitarra, introduzido magistralmente por Charlie Christian.

O modelo para o *rock* foi o estilo dos guitarristas negros americanos: Muddy Waters, B. B. King, Big Bill Broonzy, Lightnin Hopkins (com baixos ambulatórios à maneira do *boogie*), T-Bone Walker, Freddie King, que exploravam subversivamente o vibrato, a ressonância ou usavam o corpo da guitarra como instrumento de percussão.

Scotty Moore, um excelente guitarrista de *blues*, foi seguro acompanhante de Elvis.

Com a evolução tecnológica desde os inícios de 60 as guitarras eléctricas substituíram progressivamente o piano e definiram certas texturas sonoras num **rock mainstream** que proliferaria em todo o planeta.

Muitos temas, (e.g. “*the times they are A-changing*” de Bob Dylan), constam apenas de guitarra e voz, na tradição dos *blues* primitivos, dos *rhythm and blues* e da *folk music*.

Virtuosos da guitarra acústica inspiraram o fraseado da eléctrica (e.g. “*Another side of Bob Dylan*”) mas a guitarra passou no *rock ab initio* a ser preferida electrificada, ligada a pedais e outros dispositivos sonoros que seriam arquetípicos no estilo do genial Jimi Hendrix.

“*Axys: Bold as Love*” de Hendrix é um compêndio absoluto do virtuosismo da guitarra eléctrica no *rock*.

modelos

Muitas marcas de guitarra foram decisivas para o estilo dos grandes solistas.

Eddie Cochran, Bo Diddley, Buddy Holly, Hank B. Marvin (dos saudosos SHADOWS) saíram do academismo do *rock n' roll* primitivo com posturas técnicas e artesanais inovadoras, propondo protótipos, guitarras únicas, e sugerindo a inovação.

Les Paul lançou o seu creditado modelo da guitarra *Gibson*, espécie de Rolls Royce instrumental.

Les Paul havia introduzido, como inventor consagrado nos anos 50, o micro magnético na guitarra e depois o micro sem ronronar que seria usado especialmente por Duane Allman e Jimmy Page (este numa modalidade de guitarra com braço duplo).

Albert King usou o protótipo "*Flying V*" da *Gibson*, cujo *design* beneficiava os músicos canhotos como Jimi Hendrix ou Bill Gibbons dos ZZ TOP.

Alvin Lee apresentou a *Gibson 335*, um modelo semiacústico.

A *Martin d-28*, acústica era preferida por Clapton, Johnny Winter, Allman, Doc Watson, Dylan e Lennon.

Também famosa era a *Rickenbacker* de 12 cordas de Roger McGuinn dos BYRDS.

A *Fender Stratocaster* foi o instrumento de preferência de Hank Marvin dos SHADOWS, Eric Clapton, Buddy Holly ou Hendrix.

A *Telecaster* de Keith Richards ou a *Roland* de Fripp conheceram uma extraordinária proliferação nos meios do *rock*.

Duane Eddy mostrou a *Gretsch* com efeitos surpreendentes nas cordas graves, eco, *tape delay*, gritando nas cordas agudas.

No *pop rock* estabeleceram-se inúmeros modelos experimentais de guitarra - serve de exemplo a "*pedal steel guitar*" - uma versão electrificada da guitarra havaiana munida por um número de pedais que alteram individualmente as notas das cordas; é tocada assente numa estrutura quadrúpede com uma barra deslizante. Ao deslizar (*sliding*) duma nota para a outra pode também estimular todas as cordas ao mesmo tempo.

B. J. Cole, proveniente de Nashville, é quem mais tem popularizado este instrumento especialmente nas suas colaborações com John Cale, Bjork, *e.a.*

Um exemplo exótico será o "*dobro*" cujo corpo do instrumento é revestido de metal. O solistas ilustram um timbre metálico e solam num estilo percussivo.

Está tipificado instrumentalmente no *country rock*. Ry Cooder e Mark Knopfler encarregaram-se da sua incorporação no *rock* de carácter *mainstream*.

idioletos

Keith Rowe abriu, nos anos 60, os horizontes do *art rock* na guitarra (Syd Barrett seguiu esta estética, é sabido).

Syd Barrett iniciou no *rock* diversos experimentalismos antevendo também dispositivos que seriam fabricados em série.

Barrett teorizou genialmente o psicadelismo da guitarra abrindo duplamente as portas para os “planantes” e para os homens do *acid rock*.

Hank Garland foi o epítome do “*Nashville sound*”; Carl Perkins representou o estilo *rockabilly*; Doc Watson foi o responsável pelo revivalismo dos *blues grass*; um brilhante guitarrista de *rhythm and blues*, Steve Cooper, foi braço direito de Otis Redding e co-compositor do êxito “*The Dock of the Bay*”.

Willie Nelson, paralelamente a Tony Rice e Albert Lee, inventou uma técnica definitiva do “*country rock*”; Danny Kolb foi um chefe de fila dos guitarristas *mainstream* de estúdio; David Lindley e Waddy Wachtel foram vedetas do *rock* californiano.

Os solos denodadamente *country* eram estruturados sobre encadeamentos de acordes como nos virtuosos do *rock* Jeff Beck, Eric Clapton, Mike Bloomfield e Jimmy Page.

Mayall, Gary Green (GENTLE GIANT), Brian May (QUEEN), Steve Miller, aos poucos introduziram diversas modalidades técnicas e discursivas inspiradas no *jazz*, na música folclórica, modulando novos fraseados.

Jimmy Page, Pete Townshend, Jeff Beck; Duane Allman, Joe Walsh (EAGLES), Keith Richards, Alvin Lee e outros cometas desta galáxia inebriante dedicaram-se a enredos abstraccionistas, o psicadelismo puro e apoteótico da constelação Hendrix.

Esta corrente reafirma estilismos dos *blues*, desde John Mayall a Mick Ronson, a Alvin Lee, a Dick Deringer, a Leo Kottke, a Ritchie Blackmore, a Todd Rundgren, *e.a.* - nomes numa galeria infinita de guitarristas cujo discurso se orienta sobre colagens de estilos, técnicas peculiares.

J. J. Cale estabeleceu um estilo sumptuoso misto de *jazz* e de *rock mainstream*.

Ry Cooder, mestre do *bottleneck*, introduziu no *rock* o *off-beat*, memória primeva da sonoridade havaiana.

O *surf sound* consistia no abuso do vibrato e **tremolo** - Duane Eddy foi o seu mais importante solista. Mas os VENTURES ou Dick Dale (considerado o rei do *surf*) foram seminais; este estilo técnico foi levado à apoteose pelos BEACH BOYS.

Johnny Winter estabeleceu um clássico do *country rock* em “*Nothing but the Blues*”, 1977.

Carlos Santana, considerado um génio da guitarra eléctrica marca uma vertente decisiva dos ritmos e das melodias centro-americanas, lançando o movimento **rock latino**.

Os seus *bits* “*soul sacrifice*”, “*Black Magic Woman*” ou “*Abraxas*”, gravados na transição da década de 60 para 70, são documentos eloquentes do seu estilo único; escorado em ritmos e decorações de percussão centro americana, permite-se a um florilégio de melodias deslumbrantes com a excelência dum timbre rasgado e a precisão do fraseado própria dum virtuoso.

Frank Zappa escolheu o rigor como campo de acção e enriqueceu profusamente a escrita musical do novo *rock*.

Zappa trouxe para o estilo da guitarra no *rock* profundas revoluções musicográficas (modalismo, serialismo, atonalismo).

Zappa, numa entrevista, considerava a “dexteridade”, a velocidade, como signos específicos do virtuosismo da guitarra no *rock* e, a este propósito, considerava Jeff Beck um expoente.

A guitarra teria sido introduzida na música pop experimental pelo carismático Syd Barrett, mas, mais uma vez, uma linhagem de zappistas se impôs na história do *rock*: Mike Kenelly, Tony Duran, Jeff Simmons, Warren Cucurrulo, Steve Vai, Adrian Belew, “Sneaky Pete” Kleinow (*slide guitar*), Lowell George, Denny Walley (ambos *rhythm* e *slide*).

Roy Estrada, Lowell George (LITTLE FEAT), Elliott Ingber, notabilizaram-se sob a influência de Zappa.

É inevitável que o texto desta alínea se apresente caótico - um guitarrista como Eddie Van Halen significa a estética do caos no *rock*. A sua invenção é tão poderosa que ele se insinua entre os guitarristas numa alusão de lógica fractal.

Van Halen é assim um paradigma deste estilo sincrético.

Nils Lofgren (CRAZY HORSE) ou Mick Taylor catalogaram sínteses explosivas de diversos estilos.

Neste âmbito são igualmente referíveis os guitarristas Andy Powell e Ted Turner dos WISHBONE ASH.

Na guitarra eléctrica é que se verdadeiramente inovou e de forma incontestável.

As clássicas *estrelas de electric guitar* continuaram até hoje dando demonstrações espectaculares de invenção e improvisação:

Jerry Garcia (GRATEFUL DEAD); Dave Mason (TRAFFIC); Peter Drake (notável na *steel-guitar*); Rory Gallagher; George Harrison; Tony Iommi (BLACK SABBATH); Ted Nugent; Peter Green (FLEETWOOD MAC); Robbie Robertson (BAND); John Raeburn (PENTANGLE); Alexis Corner (BLUES INCORPORATED); Jim Schwall; Brian Jones e Keith Richards (ROLLING STONES); Henri Vestine; David Broomberg; Roy Buchanan; Poison Ivy (CRAMPS); Steve Ray Vaughn; Zoot Horn Rollo (MAGIC BAND); Robin Trower; Michael Karoli (CAN); Phil Manzanera (ROXY MUSIC); Andy Partridge (XTC); Ian McDonald (FOREIGNER); The Edge (U2); Mayo Thompson; Angus Young (AC/DC), Jorma Kaukonen (HOT TUNA); Steve Gaines (LYNYRD SKYNYRD), *e.a.*

Peter Frampton e Eddie Van Halen apareceram como monstros míticos do *bard rock*, actualizados em Steve Vai e Joe Satriani nos anos 90.

Bireli Lagréne, especialmente na sua participação com o trio de Jaco Pastorius, levou o *jazz* de Django Reinhard para o *rock*.

ídolos

Tal como os vocalistas, e podendo muitas vezes acumular as funções, os guitarristas são titulares e líderes dos grupos de *rock*; embora músicos *free lancers* como Nils Lofgren, Carlos Alomar, Leslie West, Patto, Alex Harvey, Paul Kossof, Phil Manzanera estejam entre os mais relevantes para a História do *rock*.

Como se pode depreender, apenas uma enciclopédia poderia nomear todos os grandes guitarristas (*e.g.* inventores como Hillage, manipuladores electrónicos como Edgar Froese, ases do *mainstream* como Steve Marriot, conceptualistas como Andy Summers, dualistas como Robie Williamson e Mike Heron (INCREDIBLE STRING BAND), *bricoleurs* de electrónica como Bill Nelson, executantes pós-modernistas como Mike Oldfield, *e.a.*

Terry Kath, na obra prima homónima dos CHICAGO (em 1968), gravou “*Free Form Guitar*”, uma das mais ousadas invenções para guitarra. Um solo histórico.

Pode admirar-se o solo de John Cipollina em “*Who do you love?*” dos QUICKSILVER como um paradigma.

Steve Howe, dos YES, em “*Close to the Edge*”, estabeleceu o tempo na guitarra enquanto improvisava com cores de apocalipse.

Os DESTROYERS teriam sido *rock mainstream* e o seu célebre guitarrista George Throgood retomou o estilo *bottleneck* (guitarra tocada com um gargalo de garrafa) de Elmore James, em “*I drink alone*”.

Lou Reed, David Bowie, Brian Eno, Neil Young são guitarristas piramidais, de carácter infinito, caracterizado pelo experimentalismo tímbrico.

Sonny Sharrock e Larry Coryell são guitarristas escolásticos do *jazz rock* (e.g. John McLaughlin, Pat Metheny, Lee Ritenour, Al Di Meola).

Snakefinger foi o virtuoso colaborador dos RESIDENTS e autor de fabulosos trabalhos a solo.

Robert Quine foi um grande artista paradigmático da *new wave* pontificando em intervenções deslumbrantes (e.g. Richard Hell, Lou Reed, e.a.) e Tom Verlaine mostrou-se como uma figura esquisita do *art rock*.

Adrian Belew foi um solista mesmérico, um ocultista magnetizador, catalisador da corrente *avant garde*.

A sua obra "*Desire gaught by the Tail*" é um fogo de artifício de técnicas electroacústicas e uma das mais impressionantes edições a solo neste instrumento.

A **pós-modernidade** (discurso plural) marca os estilos vanguardistas de Marc Ribot, Arto Lindsay, Jim O'Rourke ou Eugene Chadbourne, e.a.

tecnicismos

Podemos vislumbrar na história da guitarra eléctrica a particularização de gestos técnicos idiossincrásicos, figuras sonoras demenciais, logo impostas como “musicais” contra qualquer previsibilidade da musicologia académica; foi aqui que aconteceu a verdadeira revolução tecnoinstrumental do *rock*.

Link Ray propôs técnicas múltiplas, logo adoptadas por todo o guitarrista, o *ramble*, o tremolo, o *fuzz*, hoje oferecidos pelo fabrico de aparelhos intermediários do instrumento e do amplificador.

A **distorção** na guitarra enfatizou certas obras como “*You really got me*” dos KINKS, “*I feel fine*” dos BEATLES, “*My Generation*” dos WHO (de 1964), “*Shapes of Things*” dos YARDBIRDS, de 1966, e prosseguiu sistematicamente nos estilos de Hendrix, Jeff Beck, Eddie Van Halen ou Lou Reed.

Entre outras técnicas guitarrísticas está o dedilhado sem palheta (*e.g.* Mark Knopfler dos DIRE STRAITS); com a palheta (*e.g.* Eric Clapton); com duas unhas, polegar e indicador (*e.g.* George Throgood); o dispositivo tubular *slide* (*e.g.* Hillage), até ao **e-bow** excitador de cordas (*e.g.* Elliott Sharp).

Distorções, *wah-wah*, *eco*, *delay*, *fuzz box*, etc. são condimentos para a performance dos grandes guitarristas do *rock*.

Jeff Beck ligava um **tubo bocal** às cordas da guitarra (***talking box***); Jimmy Page utilizava o arco de violino nas cordas e guitarra de dois braços (6 e 12 cordas).

Alvin Lee raspava as cordas contra o suporte do **microfone**.

Em “*Studio Tan*” Zappa concretizou um dos seus maiores solos numa proposta confessamente “*revised music for guitar and low budget orches-*

tra” e, em “*Sleep dirt*” presenciamos um duo de guitarras cujas cordas são estimuladas por tubos de borracha.

Pete Townshend, Syd Barrett ou Lennon, jogaram com os experimentalismos eléctricos e concretistas até que Fripp inventou o **frippertronics** (*grosso modo* uma conjugação da guitarra com duas cabeças de leitura de banda magnética).

A **guitarra preparada**, atitude premonitória de Keith Rowe (AMM) nos 60, consiste na adjudicação de objectos (*e.g.* arames, palitos, molas, *e.a.*) nas cordas ou no corpo do instrumento.

Hans Reichel, Watanabe, Ryo Kawasaki, Eno, Frith, Kaiser, Lussier, Chadbourne, Rhys Chatam, Arto Lindsay, Peter Blegvad, Jim O'Rourke, Gary Lucas, Blixa Bargeld, Thurston Moore dos SONIC YOUTH, Vitor Rua, *e.a.*, desenvolveram técnicas de guitarra preparada desde os anos 80.

bass

Do **contrabaixo** acústico dos primórdios, passou-se ao baixo eléctrico, que estabeleceu solos alternados com a **guitarra solo** ou **lead guitar**.

A bateria e a guitarra baixo constituem, no *rock mainstream*, a secção rítmica.

Por vezes verificamos a existência de duas guitarras, a solo e a rítmica - a **guitarra rítmica** mantém, neste caso, a função da guitarra baixo, o seu discurso é percussivo e inalienável da bateria.

A **guitarra baixo** beneficia duma fortíssima amplificação e marca uma pontuação rítmica nos graves; pressupostamente correlativa da bateria, tem a essencial função de descrever pulsações, cadências extravagantes, ritmos impressionantes (suspensões, sínopes, apogiaturas).

Desta feita quase todas as grandes bandas de *rock* incluem pelo menos um baixista.

No grupo de Bill Halley, o baixo tocava-se com técnica *slap* que consiste em esticar a corda e largá-la contra o corpo do instrumento (típico no *rockabilly* e no *funk*).

Chas Chandler manifestou-se, especialmente ao lado de Jimi Hendrix, como o baixista clássico do *rock*, com grandes repercussões nos baixistas do *heavy metal*.

John Alec Entwistle (dos WHO) é considerado um dos maiores baixistas da História do *rock*; eminentemente melódico e tocando fora do tempo apresenta um discurso tamisado e de grande valor idiomático.

Jim Fielder dos BLOOD, SWEAT AND TEARS, que nos anos 70 era o mais ousado solista de baixo e aquele que, como pioneiro absoluto, impôs ao público solos de mais longa duração neste instrumento em idioleto magnífico.

Jack Casady, dos JEFFERSON AIRPLANE, incluiu uma sonoridade psicótica aliada a um fraseado melódico e rítmico incisivo.

Foram imprescindíveis os contrapontos de McCartney, Tim Bogert, Felix Pappalardi ou Greg Lake, que se evidenciaram como habilidosos construtores de texturas rítmicas.

Com Jack Bruce, a guitarra baixo pôde por vezes assumir um papel solístico antes reservado à guitarra solo; Jack Bruce alardeava fenomenologias psicotrópicas.

Sid Vicious partilhou do conceito *art noise* com os SEX PISTOLS.

Aston Barrett é o epítome dum estilo *rasta* percussivo; Sting revela-se em pulsações hiperdinâmicas com os POLICE, tocando em metade do tempo metronómico do resto da banda, à boa maneira do *reggae*.

No virtuosismo da guitarra baixo o *rock* foi émulo do *jazz*, mas teve alguns gigantes que, em inaudito espartaquismo, afirmaram um estilo próprio para o *bass* do *rock*.

Jaco Pastorius, do *jazz rock*, revolucionou os conceitos melódicos e rítmicos do baixo ao recorrer ao *fretless* (guitarra sem trastes). Jaco estigmatiza os seus soberbos solos com um jogo invulgar de *glissandos*, o que viria a influenciar inúmeros baixistas afins do *jazz rock*.

Steve Swallow, mito do *jazz rock*, com um estilo delicado, poético extremamente melódico elevou o virtuosismo do baixo solístico, depurado e de incomensurável influência.

Outros baixistas revelaram-se com imenso talento: Lemmy Killminster (ex HAWKWIND) NOS MOTORHEAD; Jean Jacques Burnell NOS STRANGLERS; Roger Waters NOS PINK FLOYD; Jean Herve Peron NOS FAUST; Chris Squire NOS YES; Percy Jones junto a Eno; Tim Harries NOS EARTHWORKS; Tony Levin ou Archie Legget, com John Cale; Herbie Flowers com Lou Reed, *e.a.*

Rocket Morton (da MAGIC BAND) apostou no experimentalismo tímbrico.

Barry Adamson, NOS MAGAZINE, é um grande exemplo guitarrista baixo da *new wave* onde, muito especialmente nas versões *techno*, tinha a missão de manter a pulsação aparentemente perdida nos meandros dos artifícios técnicos.

Tina Weymouth com os TALKING HEADS e os TOM TOM CLUB era adepta do *funk*.

Mick Karn dos JAPAN definiu uma escola sofisticada tendencialmente pós-modernista.

Bill Laswell instaurou um regime experimentalista e *art rock*; John Cale, Dave Alexander (dos STOOGES) e Holger Czuckay foram os inventores do baixo repetitivo e mecânico, invariavelmente adoptado pela *new wave*.

Elliott Sharp e Fred Frith são também baixistas de vanguarda pelo florilégio de experimentações originais com o instrumento; Greg Cohen (que pontificou ao lado de Lou Reed, Tom Waits e Dagmar Krause, entre outros) é um revivalista, pleno de *swing*, com um trabalho notável quer no baixo eléctrico, quer no contrabaixo.

No *rock*, e desde os anos 80 em diante, os baixistas e os guitarristas solo realizaram inovações no campo musicográfico (novos sistemas de notação e conceitos do experimentalismo); pela insistente requisição de novas tecnologias instrumentais, as fábricas de aparelhos electrónicos são pródigas em produzir novidades digitais, como o *synth bass*, as centenas de alteradores de timbre e, sintetizadores, rítmicos, orquestrais, caracterizadores dos movimentos ***techno*** e ***bip bop***.

No ***house*** recorreu-se à exacerbação da “*bass line*” de forma apoteótica, especialmente no ***drum 'n bass*** dos anos 90.

guitarra electrónica

A supremacia da guitarra eléctrica (analógica) foi apenas aparentemente superada pela **guitarra electrónica** (também dita digitalizada ou guitarra-sintetizador); foi evoluindo desde os experimentalismos (e.g. Hillage) e consagrou-se instrumento de primeiro plano com Robert Fripp ou Adrian Belew e com grande implementação no *art rock* mais recente.

A guitarra electrónica, de corpo compacto, é um tipo de controlador digital de corda; paradoxalmente o seu som, a sua textura tímbrica, pode ser o de qualquer instrumento programado no módulo sintetizador, normalmente com o *design* de pedaleira.

Todavia, os modelos de primeira gama têm uma abóbada tímbrica distinta, uma sonoridade singular.

Allan Holdsworth notabilizou-se na extravagante *Synthaxe*.

John McLaughlin, Edgar Froese, Christian Doran, Andy Summers, Phil Manzanera, e.a. adoptaram esporadicamente a guitarra electrónica.

A *Steinberger*, a *Vibrato*, a *Yamaha G10 midi Controler*, a *Casio MG 500 midi*, ou a *Stepp DG1* foram utilizados pelos grandes virtuosos da guitarra electrónica; as *Roland G707*, *GS 500*, *GR 303*, conheceram o maior sucesso no *rock* dos anos 80.

O *eventide*, um processador de som para diversos instrumentos, foi desenhado especialmente para guitarra, com efeitos extraordinários (e.g. Joe Satriani, Steve Vai, e.a.).

high tech & stick

A indústria do *rock* solicitou o desenvolvimento de inúmeras tecnologias electrónicas - numa tendência progressiva para a miniaturização, os dispositivos mudam em permanentes inovações - sequenciadores, sintetizadores, caixas de ritmo, controladores digitais (de corda, de sôpro, de teclado e de percussão) e grande parte desta parafernália que pode ser conectada via *MIDI*, tem uso quase exclusivo no *rock*.

São extrapolações utópicas da era da electrónica, que ultrapassou o labor prático e artesanal das aprendizagens da era mecânica.

A electrónica originou várias fenomenologias específicas: *sustain*, acento, articulação singular, *phasing*, reverberação, *delay*, elementos próprios de cada instrumento ou dispositivo musical electrónico.

As novas tecnologias abriram rumos insuspeitos ao *rock* (e.g. a *fuzz-box* serve para adaptar a voz do vocalista ao timbre da guitarra; desta forma, o cantor que nunca foi guitarrista pode descrever oralmente o fraseado melódico prescindindo o dedilhado).

Tony Levin celebrou-se nos KING CRIMSON pelo uso do instrumento *chapman stick*, um cordofone sem caixa de ressonância, misto de solo e de baixo que permite fazer linhas melódicas resultantes de técnicas especiais de dedos (*tapping*); acordes, linhas de baixo que fazem deste instrumento um mundo fechado em si mesmo e simultaneamente completo.

Entre os instrumentos protótipos, depois industrializados, o *chapman stick* está entre os mais perfeitos, e exige dos músicos uma abordagem singular.

O seu autor Emmet Chapman é também um virtuoso a considerar nesta invenção.

cordofones

As secções de cordas, em geral, surgem no *rock* a título suplementar e entre os primitivos cordofones podemos citar o **fiddle** (rabeca) eleito em obras essenciais do *country* ou do *folk*.

O **violino** é muito usado nas músicas *folk* americanas e europeias e pôde aparecer em vedeta desde os FAIRPORT CONVENTION, com Dave Swarbrick, aos PENGUIN CAFÉ ORCHESTRA, com Gavin Wright.

Trabalho notável foi o de Graham Smith em "*The Quiet Zone*" integrado nos VAN DER GRAAF.

Mas foi no *jazz rock* que surgiram os maiores técnicos deste instrumento como Jean Luc Ponty, Sugar cane Harris, Michael White ou Jerry Goldman, todos eles recrutados para algumas das maiores obras do *pop rock* dos anos 70.

L. Shankar, com violino electrónico de braço duplo marca uma presença **etno** na pop.

Blaine Reininger enraizou o violino na pop electrónica dos TUXEDOMOON. Patrick Q. Wright é notório pelas deambulações épicas nos LEGENDARY PINK DOTS.

Fred Frith (e.g. nos ART BEARS) revelou-se também no violino como um talento de rara imaginação.

Billy Bang foi peça chave para os MATERIAL quando da gravação de "*Memory serves*".

John Cale é um talentoso executante de **viola** com influências do minimalismo.

O guitarrista virtuoso Jan Ackerman utilizou exóticamente o **alaúde** amplificado com pastilha, o que foi exemplar para o posterior uso de **cordofones** acústicos da mais diversa espécie da etno-organologia.

Jogo de micro ou dispositivos electroacústicos, pastilhas, até aos anos 80 com o MIDI; este recurso tecnológico invadiu todas as práticas de *folk rock*, *country rock*, *rock / world music*, *e.a.*

Os solistas de cordas, os compositores e os arranjadores mais recentes recorreram a diverso tipo de electrificação e traficância do instrumento declinando para a perda de identidade tímbrica e fraseológica.

teclados

Como pudemos apreciar a técnica pianística do *rock* tem raízes nos *blues*, *jazz* e fundamentalmente no *boogie woogie*, assim, o fraseado era inicial e normalmente *buesy*.

Os **teclados** evoluíram de forma piramidal desde o **piano acústico** ao **elétrico**, do **órgão elétrico** ao **sintetizador**, do *mellotron* ao **sampler**, até ao *mother keyboard*, um teclado digital que via MIDI pode concretizar todos os enredos tímbricos e um não acabar de operatividades.

Os músicos de teclado são na generalidade **politeclistas**, acumulam funções diversas no **piano**, no **cravo**, no **órgão** e genericamente manipulam o **sintetizador** ou outros teclados digitais.

O género pianístico do *lied* romântico e da canção popular (*music ball*, balada, *e.a.*) marcou toda a História do piano do *rock* com figuras impressionantes, num jogo imaginativo de síncopes nostálgicas (*e.g.* Carole King, Joe Jackson, John Cale).

O estilo de Jerry Lee Lewis ao **piano** consistia em figuras elementares do *boogie*, corridas em glissando, intrincados ornamentos barrocos, *breaks*, martelando acordes triplos e indisciplinadas linhas de baixo - este idioleto singular pode ser vantajosamente admirado na compilação "18 Original Sun Greatest Hits" de 1984.

Os grandes mestres do teclado, fundamentalmente pianistas, perspectivaram vastos horizontes ao **órgão elétrico** ou ao **electrónico**, que é habitualmente portátil na pop, sendo o *Hammond* o eleito.

A primeira geração levava para a técnica do teclado expressionismos, regimes fraseológicos, aparatos alteradores, *e.a.* tipificados na guitarra do

rock; Brian Auger (e.g. "trinity" 1964), George Fame, Alan Price ("Fame and Price, Price and Fame Together", 1971) Steve Winwood (e.g. "keep on running", r: 1991) estão entre as figuras mais notórias.

Como organistas Booker T., Alan Price, Brian Auger ou Rick Laird num estilo explosivo e extrovertido, decalcado de certo *jazz mainstream* (e.g. Will Bill Davidson, Ray Charles, Lou Bennett, Jimmy Smith, e.a.), são oráculos retrospectivos dos teclistas pop nos dias de hoje.

Al Kooper desenvolveu um conceito ritmicamente complexo do *rock* no teclado.

Na obra prima "Higway 61 revisited", Dylan contou com a parceria notável de Bloomfield na guitarra e Al Kooper no **órgão**.

Acordes inspirados no *gospel* e nos espirituais caracterizaram a música dos PROCOL HARUM do politeclista e compositor Mathew Fisher.

O *órgão gospelizado* de Garth Hudson e os teclados futuristas de Richard Manuel formalizaram o estilo mais progressivo da BAND, em 1969.

Keith Emerson seria o deão duma nova geração de teclistas; cascatas de notas, profusidade de efeitos rítmico-melódicos, acelerandos bruscos, suspensões, erupções de acordes.

Emerson define um dos mais importantes e inultrapassáveis estilos de teclado do *rock*. Os seus solos são um encadeado de citações (pop, clássica, *jazz*) e polarizaram exhibições de grande vigor.

Mike Rattledge nos SOFT MACHINE conciliou o *jazz* modal com o *rock*.

Mark Stein nos VANNILA FUDGE, Rick Wright nos PINK FLOYD, Ian McDonald nos KING CRIMSON fazem combinações tímbricas entre *órgão* eléctrico, **mellotron** e piano por vezes tocados em simultâneo, o que viria a abrir para a concepção em **panóplia** dos teclistas do *rock* futuro.

Nicky Hopkins, muito requisitado por diversos agrupamentos é reconhecido como um dos mais flexíveis músicos de teclado, pelo seu talento poliestilístico.

Leon Russel explorou linhas simétricas num equilíbrio instável das duas mãos normalmente em figuras oitavadas.

Eram habituais os oitavamentos e os teclistas espriavam-se em paisagens delirantes que teriam sido exponenciais no estilo de Rick Wakeman nos YES, numa luxúria tímbrica felliniana.

Rick Wakeman, inventor de artifícios, explorou paisagens tímbricas nos sintetizadores e no órgão; músico gongórico estabeleceu um fraseado-colagem extraordinário; é, por excelência o modelo do politecladismo electrónico do *rock* moderno.

O solista de sintetizador ou doutro teclado electrónico lida com as teclas e o **painel**, o seu gesto é metáfora andróide, misto de intuição e manipulação tecnológica electrónica.

São assinaláveis as colagens magníficas de Manfred Mann, num estilo perlado.

Ron Pigben McKernan foi o responsável pelo estatuto *high cult* dos GRATEFUL DEAD, dos quais foi teclista.

Tony Banks nos GENESIS e Kerry Minnear nos GENTLE GIANT preferiam grandes planos electrónicos, com extrovertida inspiração em Jerry Lee Lewis e no teclado romântico.

Jan Stewart, pianista e organista, foi o pilar dissimulado dos ROLLING STONES.

Dr. John, vindo dum estilo de *New Orleans*, é um solista marginal e, nos anos 80, foi reclamado como um dos raros virtuosos do piano no *rock*.

Stevie Wonder consagrou-se um mestre de teclados electrónicos *funky*, na senda de Sly Stone e Ray Charles.

Os solos de teclados de Mike Naftaline dos PAUL BUTTERFIELD BLUES BAND (glissandos do *rock mainstream*, girândolas melódicas) seriam dos mais imitados.

Inúmeros outros músicos como Ronald Fagen e Rupert Hine tiveram a sua consagração no teclado do órgão electrónico.

Félix Cavalière, dos RASCALS, deixou-nos uma obra apaixonante e solitária neste contexto do órgão em "*Destiny*".

A escrita de Zappa para teclados é extremamente complexa e tornou célebres os seus intérpretes Art Tripp III, Ian Underwood, Ed Mann ou Billy Mundi.

Don Preston, Peter Wolf, Tommy Mars, Bob Martin e Bob Harris celebrizam-se junto a Zappa num florilégio rítmico e harmónico stravinskiano.

O próprio Frank Zappa impôs-se no piano preparado (com objectos instalados nas cordas) junto à LOWELL GEORGE FACTORY, no trabalho "*Lightnin' Rod Man*", para além de ocasionais incursões em diversos teclados nos seus próprios originais.

George Duke (que também pontificou junto a Zappa) estabeleceu os critérios fraseológicos e renovou o elemento expressivo; tratava-se de manifestações espectaculares perante um vastíssimo público fanático da fusão *jazz + rock*, tecnicismos duma nova geração de teclistas de *jazz rock* como Jan Hammer, Fats Cohen, Lyle Mays, Chick Corea, Joe Zawinul, Larry Young, *e.a.*

Os malabarismos extrapolados do *boogie* são o apanágio do pianista Elton John.

Brian Eno junto aos ROXY MUSIC estabeleceu processamentos sonoros e complicadas conexões entre os teclados sintetizadores.

Em "*Lodger*", Bowie e Eno creditam mimetismos africanos e, em "*Low*", sinopses de *polonaises*, num processo pós-modernista.

Mike Garson alicerça um expressionismo *free* em "*Alladin Sane*" (1973), de David Bowie.

Os teclados electrónicos substituíram muitas vezes o discurso directo da guitarra (*krautrock*, *techno pop*, *rock* experimental) num mundo progressivamente confundido em enredos electroacústicos, como no estilo de Jerry Harrison (TALKING HEADS).

Irwin Schmidt dos CAN será porventura um dos mais decisivos teclistas do estilo do *rock experimental*, profecia pós-moderna.

Entre os teclistas de *rock* contemporâneo ficaram famosos os organizadas Patrick Moraz e Jurgen Fritz.

Roland Orzabal dos FEARS FOR TEARS foi o epítome dum estilo eléctrico tamisado.

Ryuichi Sakamoto, mentor da YELLOW MAGIC ORCHESTRA, prosseguiu uma carreira de teclista a solo nas franjas do virtuosismo.

Wayne Horowitz seria o grande nome do *rock new music* e trabalhou com múltiplas sequências terminais electracústicas (sob seu nome ou com Zorn, Sharp, Frith, etc.); os seus valores penderam para a improvisação e a articulação tecnológica dos aparatos analógicos e digitais.

Jeff Mono Mann revelou-se exponencial nos LYRES (1984).

Tom Katsimpalis dos BIOTA especializou-se em música interactiva e em teclados acústicos e eléctricos ou electrónicamente processados.

OS CABARET VOLTAIRE e OS JOY DIVISION conferiram algumas inovações de ordem tímbrica nos teclados.

Django Bates dos EARTHWORKS é figura cimeira dum *jazz rock* pós-moderno no piano e nos teclados electrónicos.

Linda Hudes com David VanTieghem em “*Lasting Effects*” apresenta-se numa linguagem pós-modernista pela polivalência estilística.

Blue Gene Tirany exhibe-se na linha da frente de certo discurso pianístico fragmentário, isomorfismo das semiologias do vídeo; inspirado em Morton Feldman, a sua explanação improvisada com tonalidades pop, torna muito solenes certos silêncios e concretiza uma economia restritiva de notas.

O estilo hiperexpressivo e emocional dos primeiros politeclistas do *rock* foi reiterado nas concepções labirínticas da pós-modernidade e foi paulatinamente cedendo a um discurso tecnológico informático, computacional, com novos tipos de teclado híbrido que estudaremos adiante no capítulo sobre a electrónica no *rock*.

bateria

A **bateria** no *rock* beneficiou do desenvolvimento que este instrumento teve no *jazz*.

Pode ser um conjunto simples de bombo, tarola, prato e címbalo num *rock* primitivista (*rockabilly*, *punk*) ou apresentar-se em gigantescas combinações de elementos percussivos (Phil Collins) ou desmontada em módulos electroacústicos (Chris Cutler) ou ainda totalmente electro-acústica com parafernália electrónica analógica e digital (Bill Bruford).

Todos os grandes bateristas da história do *rock* substantificaram rolaamentos permanentes, cortes brutais com *breaks* empolgantes, síncopes radicais, fogo de artifício de metronomias quadradas (e.g. Bobby Colomby, Billy Mundi, Paul Humphrey, Ron Selico, Keith Moon, Charlie Watts, Jim Capaldi, Ringo Starr, Ginger Baker, Ainsley Dunbar, Fred Maher, e.a.).

Bill Bruford tornou-se um caso único pelo seu projecto (sistema múltiplo: acústico e electrónico, *loops* e sequências), revolução textural polirítmica e tímbrica.

Christian Vander (mentor dos MAGMA) é um artista maldito, genial, o seu carisma é relativo à concepção sísmica do instrumento i.e. fractalidade telúrica, gases de erupção, escorrer do magma, encarnação, chuva periódica de brasas ardentes.

Muitos bateristas do *jazz rock* decidiram outro grau elevado de virtuosismo (e.g. Billy Cobham, Anthony Williams de "*Lifetime*" ou os vanguardistas Joey Baron, Tony Oxley, Jaki Liebezeit, Fred Studder, e.a.).

Os fenomenais companheiros de Zappa: Ainsley Dunbar, Dave Sammuels, Vinnie Colaiuta, Terry Bozzio, e.a. introduziram o conceito rítmico stravinskiano no *rock*.

Os SUICIDE (e.g. "live at CBGB's 77") e os YOUNG MARBLE GIANTS recorreram à caixa de ritmos numa simplicidade que fez escola.

Muitos músicos são polinstrumentistas (Rundgren, Frith, Zappa, Eno, Prince, Wonder) e é raro o músico de *rock* que não foi episódicamente percussionista, mesmo indo mais longe, que não tentou a bateria.

Uma nova vaga com Sam Bennett, Charles Hayward, Bobby Previte, Ikue Mori (DNA), etc. joga com padrões bizarros de improvisação e simetrias intrincadas.

Os **traps**, bateria desmontada em partes individualizadas, foram a glória dos pioneiros nos anos 60-70 como Eddie Prévost, Chris Cutler, Paul Lytton, *e.a.* gurús da percussão no *rock*.

O percussionista David VanTieghem é destacado executante nesta poli-instrumentação: caixas de ritmos, bloco chinês, garrafas, vidros, cráta-los, guizos, *traps*.

Um baterista como Anton Fier é emblemático das novas tendências no *art rock*, diversas vertentes em enredos pós-modernistas desde os FEELIES (e.g. "Crazy Rhythms", de 1979, essencialmente estruturado pela imensa gama de percussão utilizada), aos GOLDEN PALOMINOS, passando pelo primeiro álbum homónimo dos LOUNGE LIZZARDS ou nas colaborações com Rhys Chatham, que o seu perfil se apresenta um isomorfismo da magia dos estereogramas; dum fundo abstracto surgem volumes definidos, recortes tridimensionais.

Mick Morris revelou-se nos anos 90 como um baterista extravagante de *hardcore / art rock*.

A hibridação informática e computacional, as parafernálias analógicas e digitais (e.g. caixa de ritmos, *music box*, controlador digital de percussão, *workstation*, *sampler*, *e.a.*) tirou hipoteticamente o empolgação e a visceralidade artesanal aos bateristas, como se a bateria se houvesse tornado obsoleta.

sôpros

No *rock* torna-se muito difícil apreciar os seus melhores solistas de sôpro; esta secção está fortemente estandardizada em naipes pela composição e pelo arranjo nos timbres e nas figuras.

As secção orquestral de sôpros no *rock* é dividida trivialmente em “madeiras” e “metais”, sendo estes os mais usados.

Os solos de **trompete** ou **saxofone** ou **trombone** ou **flauta** e seus congêneres são episódicos e dificilmente substituem a hegemonia da guitarra eléctrica ou dos teclados.

É evidente que o fraseado destes instrumentistas remonta ao *rhythm and blues* e ao *jazz* - o saxofonista King Curtis é, pelo seu fraseado, uma figura semafórica.

A influência recuada de Earl Bostic foi seminal para o timbre do **saxofone** do *rock*.

Rudy Pompelli com os COMETS actuava deitado no palco ou noutras poses extravagantes.

Junior Walker executou um solo emblemático em 1981 no tema “*urgent*” dos FOREIGNER.

Groover Washington teria a maior influência no saxofone do *rock* pela vertente *funk jazz* dos seus soberbos solos.

Grandes saxofonistas de *jazz* tiveram contactos com o *rock*, caso cimeiro de Sonny Rollins com os ROLLING STONES em “*Tattoo You*”; Branford Marsalis com Sting, Charles Lloyd com os BEACH BOYS ou Evan Parker com Scott Walker e os SOVIET FRANCE.

Muitos saxofonistas relevantes surgiram nos anos 80 (e.g. James Chance, aliás James White, sem dúvida a primeira grande figura da *new wave* e orienta-se num estilo harmolódico proposto por Ornette Coleman).

John Lurie ou John Zorn (sôpros diversos) especializaram-se num *jazz/art rock*, num terreno da **nova música** onde se revelaram também Peter Gordon, Elliott Sharp, Elton Dean, Tim Berne, Iaian Ballamy, David Sanborn, Steve Markus, Wayne Shorter, Sonny Fortune, Bill Evans, Steve Grossman, Bob Berg, Jan Garbarek, David Liebman, Gato Barbieri que abordaram gramáticas do *rock* nos saxofones.

Dick Heckstall-Smith (mítico saxofonista) destacou-se nos COLOSSEUM.

Michael Brecker participou em muitos agrupamentos de *rock* mas a sua carreira seria marcante no *jazz rock* (BRECKER BROTHERS e STEPS AHEAD).

David Bowie e David Jackson (dos VAN DER GRAFF GENERATOR), Van Morrison, enquanto saxofonistas, recorreram a um fraseado típico do *rock*. Edgar Winter, que também ousou o sax, arrancou um *top* de vendas como o tema instrumental do *single* "Frankensitein" de 1972.

Stewart Matthewson, com Sade, propôs uma sonoridade ácida.

Andy McKay (saxofones e **lyricon**) notabilizou-se com os ROXY MUSIC no seu período mais exaltante pode ser conotado como um dos expoentes do sopro moderno. Teórico primacial congeminou solos de grande porte lírico.

É celebre a secção de sôpros de Giles Bridges dos RARE EARTH. Muito significativas é a *brass section* nos BLOOD, SWEAT AND TEARS, nos CHICAGO T.A., nos PIG BAG, e.a.

Zappa tem desde os MOTHERS OF INVENTION aos HOT RATS e às suas diversas **orquestras**, incluído secções de sopro feéricas (o trompetista Sal Marquez, os saxofonistas Dave Coronada, Bunk Gardner, Jim Motorhead Sherwood, Paul Carman, Marty Kristall, Tony Rotella, Ernie Watts).

Os HOT RATS e a MAGIC BAND integram executantes de alto gabarito para a leitura da mais complexo regime de composição de *rock* para sopro.

Na MAGIC BAND do Captain Beefheart figuram misteriosos músicos de sopro como o clarinetista The Mascara Snake.

A composição temática "I walk the wind" dos KING CRIMSON incluía uma textura tímbrica luxuriante de oboés, flautas e saxofones.

Randy Brecker (trompete) e Andy McKay nos PAVLOV'S DOG são protótipos da funcionalização dos sôpros no *rock*.

Tina Turner tinha uma escolha escrupulosa de instrumentistas de sopro, qualquer coisa *funky*, espiritual, e que ao mesmo tempo que acompanhasse, pontuasse o ritual pagão.

Esta secção vingaria académicamente na *soul music* e na *black pop*, como o caso do saxofonista Maceo Parker (e.g. com James Brown ou os FUNKADELIC).

Os MORPHINE apresentam o sax barítono (Dana Colley) com uma secção rítmica convencional, de forma impressiva.

Norman Salant em "*Saxophone Demonstrations*" ligou o solo dos sôpros a caixas de ritmo e guitarras.

Curiosamente o saxofonista Roland Kirk teve um gesto pop em "*whistles*"; quando distribuiu pelo público centenas de apitos.

A **harmónica de boca** diatónica é usada nos *blues* pelos seus efeitos expressivos nas notas sopradas e aspiradas. Sobretudo Sonny Terry, Sonny Boy Williamson, Little Walter, entre outros, foram inspiradores de todo o *rock*.

Vinda dos *blues*, a harmónica de boca teve inúmeros cultores nos *blues grass* e no *folk rock* desde Bob Dylan a Magic Dick da J. GEILS BAND.

O estilo *cross harping* consiste no uso da harmónica numa oitava tocada abaixo da que regula os outros instrumentos.

O grande tocador de harmónica de boca Junior Parker patenteou uma vívida representação do seu estilo em "*The Best of Junior Parker*" de 1973.

O **trompetista** e **flautista** Don Cherry iluminou o *rock* de Steve Hillage, Lou Reed, ou dos RIP, RIG AND PANIC, influenciando grandes nomes do trompete como o experimentalista *art rock* Jac Berrocal.

O **trombonista** Gary Thomas faz parte dos epígonos de um novo *jazz rock*.

Os trompetistas Randy Brecker, Mark Isham, Lew Sollof, Jac Berrocal e Toshinori Kondo (com IMA), são vistos inúmeras vezes no meio do *rock*.

Django Bates em "*Earthworks*" mostrou-se um mestre de **trompa**.

Os **polinstrumentistas** Ian Underwood, Mike Altschul, Andrew White, Van Morrison, Robert Wyatt, Steven Brown (TUXEDOMOON) surgiram situados em zonas criativas do novo *rock*. São os mais nobres exemplos entre os músicos de sôpro do *rock* experimental.

Esta alínea não pretendeu uma informação enciclopédica, apenas registar amostras de algumas intensidades, invocar uma minoria gloriosa de artistas do sôpro dentro duma pequena variedade de estilos.

scratch

Esta matéria foi devidamente suturada no tomo 3 da trilogia **rock pop off**, por isso remeto o leitor para o meu livro “**b-boy**”, de 1998.

Sob o divino beneplácito de Cage (*e.g.* “*imaginary landscape n.º 1*”, 1939, para dois electrofones com velocidade variável sobre os discos, para criar sons sinusoidais de diversas frequências), os movimentos do **reggae** ao **rap**, do **bip bop** ao **jungle**, desenvolveram este sistema peculiar.

No *scratch* o **gira-discos** tornou-se um instrumento musical e o seu manipulador é o **DJ** (*disc jockey*).

A técnica do **scratch** consiste na escolha de vários discos que servem como matéria prima e são manipulados em acelerando, retardando, súbito *staccato*; tocados de trás para a frente, numa profusidade extraordinária de técnicas de manipulação dos gira discos (*e.g.* Lee “scratch” Perry é o epígono desta arte instrumental; Run DMC e os BEASTIE BOYS relacionaram o *rap* com o *rock*).

Um dos primeiros criadores de *bip bop* teria sido Grandmaster Flash que trabalhava várias velocidades do gira discos mantendo o *beat* constante enquanto falava cantando (*toasting*).

Christian Marclay seria o sumo sacerdote desta modalidade instrumentalmente ritualizada, criando obras conceptualistas, misto de instalação electroacústica e música *multi media*.

Segmentos, velocidades, alterações do tempo (acelerar, retardar, susten, *e.a.*) são signos desta arte experimental, como na *pop art* plunderfónica de John Oswald, que se alimenta de despojos, detritos, estilhaços de obras de arte.

Da mesa do gira-discos (empíricamente organizada com dois pratos) com a manipulação dos vários discos, 33 ou 45 r.p.m., passou-se à mesa digital que controla *CD's*.

Na cena do *rock* neste fim de século revelara-se virtuosos do *sound system* (e.g. Howie B., DJ Spooky) e uma plêiade de executantes que podemos arrumar sem cerimónia no âmbito da **Nova Música Improvisada**.

5. parafernália

electronics

O *rock* caracteriza-se por fenómenos musicais distintos e especializados; é um discurso descontínuo e fragmentado, comporta ritmos regulares animados pela síncope (nem mesmo o *rock progressive* fugiu ao binário ou à isocronia).

O discurso principal, feito de linhas melódicas e ritmos binários, é permanentemente ornamentado de sonoridades periféricas (contraponto textural, sons naturais, concretismos gravados, bandas-citações, aliteraões materiais da composição temática originária, *e.a.*).

A utilização dos instrumentos puramente acústicos é rara.

No pórtico dos anos 90, despontou a moda *acústica*, alegadamente “erudita”; o movimento alcunhado de *unplugged*; (*e.g.* o álbum “*Unplugged*” de Clapton começou a partir dum programa dum canal televisivo de música pop; não é mais que uma hipótese que simula o tradicionalismo pré eléctrico, uma vez que os instrumentos acústicos de teclado, percussão, sôpro e corda estão amplificados, passam do micro a uma mesa e são electronicamente processados.

Verifica-se na generalidade dos casos o uso da amplificação eléctrica.

A alteração eléctrica dos sons é condicionante de toda a experiência espacial da pop *music*.

O elemento “eléctrico” está nos recursos irresistíveis e hipertrópicos a efeito *larsen*, sintetizador, *flanger*, modulador, distorçor, sequenciador, reverberador, eco, *e.a.* numa constante emanação de esplendorosos ruídos e frases electrónicas.

O sistema de signos electroacústicos constrói-se no mais vasto número de níveis de articulação - chegando, por vezes, a utilizar as variações mais díspares num só tema (*e.g.* WHITENOISE, FAUST, Zappa ou Zorn).

Os SILVER APPLES apresentaram-se desde 1968 como um caso singular; um mecanismo orgânico onde The Simeon manipulava osciladores e controladores, tocados com os pés e as mãos; The Taylor Drums executava pulsações eléctricas sobre uma vasta área percussiva (*e.g.*: *remix* "contact", de 1997).

O *rock* é uma instância do absurdo na tecnologia eléctrica, magnificada pela dimensão irónica ou melodramática do discurso.

O **vocoder** figura como o mais importante dentre os dispositivos electrónicos para a voz; modulador de voz, prescreve um trajecto que vai do micro, que capta os sons vocais, a um analisador-modificador que filtra ou adjudica eventos sónicos à voz processada (*e.g.* iniciou os seus serviços com uma mostra inesquecível de Annette Peacock com o BLEY / PEACOCK SYNTHESIZER SHOW nos finais de 60; posto em grande relevo nos KRAFTWERK e na ELO nos 70, e foi explorado extraordinariamente por Laurie Anderson nos anos 80); todo um plantel de cantores pós-modernistas na última década do século o usaram de forma brilhante.

Com a proliferação das **workstations** e diversos sistemas de processamento electrónico, a pop de vanguarda (**pop off**) leva para o palco ou trabalha em estúdio, importantes correlações electroacústicas (*e.g.* FAUST, NEU!, BIOTA, EINSTURZENDE NEUBAUTEN, Simon Fisher Turner, etc.).

Os músicos de *rock*, empíricos, intuitivos e hipersensíveis, passaram a viver no mundo da engenharia sonora electrónica; o processamento de dados, o *logos* da sintetização, a informatização, os códigos computacionais, as programações, as *interfaces digitais* como o *MIDI*, enfim toda uma tecnologia cibernética no advento dos sistemas de gravação digital, sem ruído, de máximo rendimento, implícito na parafernália.

panóplia

Entre os dispositivos sonoros podemos referenciar os mais significativos e usados na vasta panóplia do pop *rock*.

O **equalizador** que equilibra os sons por aumento ou diminuição de frequências (homeostática). Há equalizadores gráficos, visualizando uma curva de correcção e, paramétricos, que funcionam por compensação e reconstrução, como mesa de mistura.

O **compressor** atenua sons fortes e amplifica os sons fracos, ou evita que certas frequências parasitas interfiram com o sinal.

O **delay**, câmara de eco, dá relevo e repete sinal com atraso e num número de vezes programáveis (tipificado nas produções da *Sun Records*).

O **reverberador** define a persistência de som no espaço, e o tipo de espacialidade virtual, simulando várias zonas acústicas por onde o sinal é processado.

O **distorçor** sobrevaloriza o sinal a ponto de o poder deformar tímbricamente; são inúmeras as versões e as modalidades.

Incontáveis são também outros dispositivos analógicos ou digitais de **processamento** e alteração do som, dos quais se alimenta a *pop* experimental; o seu desenvolvimento esteve mais relacionado com a produção, do que com a estrutura melódica e poética da canção, a qual, num sentido *mainstream*, se manteve na generalidade morfológicamente estável.

No fim dos 70 multiplicaram-se os **instrumentos electrónicos digitais** (sintetizadores & parafernália) e surgiu a nova figura organológica da guitarra sintetizada; o *rock* tornou-se numa nova musa eléctrica, sem jamais perder a identidade.

Uma melodia simples na pop é um halo de vibrações e choques (e.g. OS BLIND IDIOT GOD, Tricky, SONIC YOUTH, TINDERSTICKS).

O solista, na fragilidade sensível, apenas pode dar tópicos - sublinhar o discurso incontrolável - a energia avassaladora do pop *rock* é devida à força incomensurável e cósmica dos efeitos eléctricos da **amplificação** sonora.

O *rap* popularizou o *ghettoblaster* (portátil leitor de cassete, o mais potente possível) e inspirou os compositores à procura de elementos sonoros e musicais de rua.

As máquinas e o automatismo das programações fixas (**presets**) abalarão o elemento expressivo no período da *cold wave*, que estigmatizou o apodado neo romantismo onde a canção era hibrideza de enredos da produção.

O **mainstream** engalanou-se de timbres sonoros sintéticos; reforçou um certo revivalismo em relação a todas as anteriores fases históricas, monomanias, obsessões, plágios, imitações, adulterações, reorganizou-se em novas linguagens, estilos e discursos de extrema originalidade (e.g. **bip bop**, **cyberpunk**, e.a.).

O **eventide** é um ultra-harmonizador com propósitos múltiplos; topo de gama dos processadores usado por Brian Eno, Jon Anderson, Vernon Reid, e.a.

informática

Moog, Appleton, Chowning, Dodge, *e.a.* foram inspiradores do fabrico de instrumentos construídos a partir de investigações informáticas musicais.

Os processos de **programação**, síntese e interacção foram inovados em grandes centros de música cibernética, localizados especialmente em estúdios e, dispersaram-se nas realizações individuais, com a proliferação do **microprocessador** e as edições múltiplas (*e.g.* sintetizador, caixa de ritmo, piano e órgão electrónicos, **sequenciador**, *e.a.*); desde os meados de 60 com as grandes máquinas polivalentes como o *Fairlight* australiano, o *Synclavier*, o *Emulator*, do *Sampler* dos inícios de 80 até à *workstation*, e aos processadores digitais de voz, corda, sôpro ou percussão, na última década do século.

Um número infinito de linguagens e códigos específicos para uso dos compositores e intérpretes ou executantes multiplicou-se, possibilitando grande florilégio de criações do *rock* de Vanguarda.

Esse complexo orgânico de sons electrónicos é propulsado pela forte pulsação rítmica maquinica, que implica em cada síncope a emanação fenomenal de fluxos libidinais.

Em todas as situações de crise os verdadeiros artistas superaram o despotismo da tecnocracia e afirmaram a sua arte livre e inovadora, sensual e inteligente, capaz de empolgar as multidões nas suas execuções via electrónica espectaculares ao vivo e em **tempo real**.

As músicas pop e *rock* trabalharam dentro de um enredo de tecnologias musicais de ponta e a intervenção com computador dos produtores mais avançados, marcaram a sua evolução.

Zappa é um paradigma: *shows* multimédia, cinema, vídeo, música, óperas com interacção executante /computador, composição assistida por computador.

Os MNEMONISTS em “*Horde*”, recorreram a técnicas digitais e processamento computacional para obterem um *art rock* sofisticado.

Compositores *cyberpunk* como Todd Machover, Paul Lansky, Johnattan Harvey ou Dennis Boulianne, abordaram a título esporádico mas incisivo o discurso do *rock*.

efeitos & interacção

Diversos dispositivos e efeitos sonoros podem ser conectados a um computador na fase digital-analógica.

O sistema **MIDI** (*Musical Instrumental Digital Interface*), introduzido na parafernália electrónica, traduz sinais de um sistema para outro, realiza uma troca de informações.

O computador pode estar ligado por *MIDI* a sintetizadores, *samplers*, sequenciadores ou *workstations* em prodigiosas conexões valorativas do som final.

As composições de Paul Lansky, “*Guy’s Harp*” e “*Not So Heavy Metal*” (1990) marcam exemplarmente os regimes da música interactiva com semióticas do *rock* e do *rhythm and blues*.

“*Relationships for melody instruments*” de Clarence Barlow, de 1987, é uma obra transversal para computador e sintetizador digital, baixo, clarinete e percussão, recorrendo ao fraseado da guitarra do *rock*.

Nos novos rituais cibernéticos tornou-se normal um *CD* interactivo incluir uma faixa **multimedia**: o ouvinte pode ludicamente trabalhar as mensagens, os signos, as formas, a informação (e.g. EINSTURZENDE NEUBAUTEN em “*Ende Neu*”, David Thomas em “*Erewhon*”, Riuchi Sakamoto em “*Discord*”).

O **envolvimento** sonoro **maquínico** e **electrónico** (o som do rádio, TV, altifalantes, computador, máquina eléctrica, avião, das músicas dispersas nas esplanadas e nos cafés, áreas comerciais, portas automáticas, *slot machines*, dos néons e ar condicionado) tornou-se um elemento primordial para a música pop, matéria-prima para *sound system* e *sampler*, *tape* e *DAT*.

O **rock cyberpunk** (que recorre à parafernália digital) tem um sentido traçado pela improvisação e não pela composição (entendida como música na partitura); a sua manipulação é, assim, eminentemente tecnológica, a ideologia da sua indústria é tecnocrática.

O **computador** também pode controlar, via *MIDI*, instrumentos acústicos ou captados analogicamente com o magnetofone, em interacção com a execução musical.

Os **sistemas interactivos em tempo real** são os mais próprios para o ensino da música via computador, mas também fundamentais para criações ao vivo ou *multimedia*.

Em 1971, dentro de investigações da música concreta, Pierre Henry realizou vários concertos a partir da emissão de **brain waves**, onde geradores e moduladores de sons electrónicos são comandados pelas ondas cerebrais de Roger Lafosse; o cérebro do intérprete é o próprio instrumento.

Estas são as perspectivas de uma **música biónica**, por certo a revadirem, após o fabrico em série de instrumentos específicos, o mundo do futuro *pop off*.

6. *sociocomunicação*

mediologia & indústria

A antropologia da música *pop* põe em primeiro lugar a definição do seu objecto; na verdade “**música pop**” não quer dizer música do povo; uma tarantela, um batuque, um raga, uma canção tradicional esquimó, podem apenas ser um motivo estrutural ou inspiração da canção pop.

A música **pop rock** é uma realização ritual que pode pressupor uma semiologia do *rock'n'roll* (morfologia sonora) e uma concepção do mundo *sui generis* que define uma cultura tribal generalizada, através de condutas psicossociais dos artistas / músicos e do público; relações específicas de **produção** e **consumo**; um canal de circulação padronizando globalmente as suas etapas com a **moda**.

O *pop rock* permite-nos estudar directamente os sistemas de relação entre a **música** e os **mass media** e a sua disseminação cultural, já que o *rock* é o primeiro produto artístico puramente apostado na ubiquidade potencial dos meios de comunicação, onde o elemento estético é cúmplice do consumo, independente da arbitragem do gosto.

Os principais **meios de comunicação de massa** (*mass media*) condicionaram poderosamente o movimento duplo de produção e consumo de toda a *pop music*.

A indústria do **disco** propiciou à **rádio** sofisticados programas de *pop rock* decorados com anúncios de grande impacto; através do patrocínio de programas radiofónicos introjectara-se compulsivamente obras efémeras e criara-se a própria necessidade de as consumir; estes programas imiscuíram-se na célula familiar e reforçaram a independência do jovem que opôs o seu gosto aos relativos de outra geração (*e.g.* a rádio FM de Tom Donahue, a rádio pirata como a *Caroline* e a *Luxembourg* nos 60' s, o programa-comentário da inglesa *Radio 1*, no início de 80, a *Virgin FM* nos anos 90 propondo inovações estilísticas, *e.a.*).

Organizaram-se competições, prémios e tabelas (os **tops**) cujo critério se destinava a reforçar o lançamento de determinada mercadoria musical; esta subtileza psicossocial é patrocinada por notáveis grupos económicos multinacionais.

O público jovem, com a sua imprensa particular e a sua rádio privativa fez uma entrega incondicional da capacidade crítica e do seu inconsciente conformismo aos controladores dos *mass media* (**gate keepers**).

Os *mass media* conferem prestígio e acrescem a autoridade de indivíduos e grupos legitimando o seu *status*; por exemplo, se um músico, mesmo *star*, deixar de ser veiculado nos *media* durante um certo tempo será definitivamente esquecido pelo consumidor, os seus discos perderão a procura, os seus temas cairão na ignorância, o seu nome pode esfumar-se até ao anonimato.

O *mass medium* molda desta forma o gosto do público jovem.

A complexidade inibe a acção das massas; a simplicidade da *pop music* explicaria assim o seu rápido destino para o êxito.

Partimos dum princípio que a cultura capitalista gera algumas falsas necessidades e distribui os produtos que as satisfazem; a pastilha elástica não mata a fome, mas a sua indústria sofisticada existe em concorrência de alimentos vitais.

Nos meados dos anos 70, o *rock*, ao ser **massmediatizado**, sofreu um declínio; politicamente comprometeu-se com os regimes dominantes, foi coisificado pelo quarto poder do jornalismo totalitário multimediático, perdendo rápida e progressivamente o seu carácter subversivo a ponto de na **oi music** de certo movimento interno do *punk*, se ter referenciado à ideologia fascista.

Fabricaram-se mitos da **música ligeira** através dos *media* que moldaram grotescamente o gosto das massas; em muitos casos aboliu-se a complexidade musical e considerou-se apenas a maneira rápida e eficaz de obter lucros.

Desde a evolução mediológica do impacte da breve duração dos discos de 78 rotações, dos *singles* de 45 e 33 r/m e dos mini *CDs* que fizeram a história do êxito comercial.

Na **indústria musical** normalmente retira-se um **bit** de qualquer disco (se o *single* definiria um tema de 5 minutos *circa*, o *LP* poderia conter em

media 20 minutos *circa* de cada lado do disco, o *CD* pode comportar 70 minutos *circa*).

Quando o *rock* surgiu como gênero musical autônomo, logo após o final da II Grande Guerra, já o **cinema** havia atingido o apogeu estético (e.g. *“the blackboard jungle”* de 1955, e outros filmes míticos da mesma década como *“rock around the clock”*, *“Jailhouse rock”* ou *“King Creole”* com Elvis Presley).

O cinema, paralelamente ao vídeo reforçou a iconografia do *rock* (e.g. os filmes dos BEATLES, como *“Yellow Submarine”*, *“magic mystery tour”*, *“a hard day’s night”* ou *“Help”* que lhes granjearam uma notoriedade universal.

Filme **comentário** (e.g. *“Woodstock”*, verdadeiro mito cinematográfico e musical; *“PINK FLOYD at Pompey”*; *“the song remains the same”* com os LED ZEPPELIN, *“Tommy”* e *“Quadrophenia”* dos WHO; *“the Wall”* dos PINK FLOYD, e.a.).

Intervenções como **actor** de Bob Dylan, Tom Waits, Mick Jagger, Sting; sobretudo pela sua inexcedível quota teatral com David Bowie, ou Ryuchi Sakamoto.

O músico misto de **personagem** e **criador** (e.g. Chuck Berry em *“hail! Hail! rock ’n’ roll”*; *“don’t knock the rock”* com Little Richards e Alan Freed; *“blow up”* com os YARDBIRDS; *“pawnbroker”* com Quincy Jones; *“the color purple”* e os *“Blues Brothers”* com a presença de John Lee Hooker; *“back to the future”* com Huey Lewis; *“One from the heart”* com Tom Waits; *“moonwalk”*, **biografia** de Michael Jackson; *“purple rain”* com Prince.

Filme social (e.g. *“easy rider”*, *“american graffiti”* ou *“Saturday night fever”*), apenas fornecendo amostras dum protagonismo iridescente do *rock* no cinema.

Neste contexto mediológico a indústria musical nos anos 90 coordenou uma propaganda audio visual, recorreu à noção de *high light*; um *CD* de 70 minutos pode ser impingido apenas pela amostra dum tema-*slogan* de 5 minutos.

A **televisão** recuperou o *rock* para as populações que vivem fechadas em casa; o *rock* outrora apenas acessível às massas de espectadores juvenis em **concerto** ou aos adoradores privativos do **rádio** e do **disco**, vulgarizou-se e deu-se a conhecer via TV e vídeo no seio da família.

A grande inovação dos anos 80 foi talvez a divulgação em massa de **video clips**, reedição discográfica noutra *mass media* (TV); em 1981, com o surto da **MTV** proclamava-se de forma crítica que “o vídeo matou a estrela radiofónica”.

Nos anos 90 a TV ficou assombrada por *talk shows*, pequenas amostras de música, ao vivo ou gravada; licenciou o *play back* e uma promiscuidade inusitada entre a vedeta *rock* e indivíduos indiferenciados dum público amador das variedades.

Aqui o músico reformulou a sua imagem, reforçou a iconicidade, com grande capacidade de síntese, assumiu as vantagens visíveis das estrelas de **cinema**.

Na verdade o movimento *punk* foi excepcionalmente subversivo porque surgiu em oposição diametral aos interesses do conformismo dos patrocinadores e obrigou a uma reconsideração dos métodos de difusão, fermento auspicioso de uma nova etapa cultural.

Na transição dos anos 70/80 o *rock* foi absorvido na imagética da música ligeira; vedetas *pop rock*, renomadas, renomeadas ou arrivistas, surgem na TV ao lado de cantores de gosto previsivelmente doméstico.

A avalanche de informação marca da situação pós-moderna, narcotizou o amador, tornou o consumo amplamente irreflectido.

Esta atitude tornou-se de tal forma passiva em relação à tecnocracia que o celebrado Tom Verlaine afirmava à revista *Rock & Folk* ouvir discos apenas para detectar qual o melhor estúdio de gravação, para adoptar as suas rábulas musicais, e que lhe era absolutamente desinteressante o conteúdo ou estilo de qualquer música que esses discos transmitissem.

Os objectos estéticos foram banidos desta propaganda quando entraram em conflito com a rentabilidade - a maior parte das vezes o melhor disco dum grupo ou dum solista é o primeiro, pois corresponde ao esforço para conquistar o público pela originalidade e pela qualidade; nas edições seguintes surge repetitivo, padronizado pelo estereótipo que solicita a procura inconsciente; outras vezes os músicos são obrigados a procurar uma nova linguagem de acordo com a moda e surgem então as diversas fases biográficas, normalmente numa progressiva indulgência estética.

O progresso e a transgressão foram sempre doseados cautelosamente pelos manipuladores massmediáticos sob pena de perderem a audiência.

O Estado teve posições específicas relativamente à música pop; os critérios estéticos não foram imediatamente os mais importantes para os políticos; a angariação da popularidade é o objectivo a concretizar no voto; tratou-se de reunir o maior número de assistentes para o acontecimento político dissimulado no espectáculo musical.

A vida das vedetas está simultaneamente devassada pelo público através dos *mass media*, que são igualmente um local de registo para a sua praxis.

Com a aculturação de ideologias orientais, música religiosa e *zen* (e.g. *flower power* de George Harrison, e.a.) ou de racionalismos cibernéticos (e.g. *techno pop* de Gary Numan ou o *rock* planante de Klaus Schultze) o *rock* optou pela função meditativa e introvertida, sempre com exotismo e lubricidade.

Nos anos 80 febre do *clip* traduziu violentos contrastes de sentimentos, de antíteses ideológicas, de paradoxos e efeitos de surpresa, de ritmos galopantes, de tipologias existenciais absurdas tudo numa breve síntese audiovisual.

As convenções desenvolvidas na *pop* provêm duma anterioridade já ultrapassada, mesmo esgotada, por isso ela implica uma noção de **revisionismo** explícito.

O significado do destinatário é isomórfico; isto quer dizer que o público está apto a interpretar a mensagem porque se encontra na mesmo nível cultural do músico.

Modestos atributos musicais são ampliados pelos *media*, que arquitetam o lançamento dum novo produto, o qual se esgotará tão rapidamente como surgiu.

O público encontra-se estratificado e diferenciado por uma estratégia global de mercado e moda, se bem que denotando uma sintomatologia geral de subversão que a droga e o marginalismo irreverente teimam em contrapor.

O jornalismo musical tem sido o garante promocional do *rock*, desde a sua origem.

Diríamos mesmo que para além da própria música, a principal fonte da **musicologia** do *rock* é o **jornalismo** nos diversos *massmedia*.

A difusão de criações musicais do pop *rock* passa por um intrincado sistema de peritagem e propaganda.

A principal actividade do **jornalismo musical** (imprensa, rádio ou TV) é a **crítica**; capítulo actualizante da musicografia, uma praxis dialéctica eminentemente construtiva, visa a divulgação da criação musical; nesta acepção a crítica musical é também uma forma de criação!

A música é difundida nos seus mais variados géneros estéticos por inúmeros operadores dos *media*.

Há coleccionadores, vendedores, importadores de discos e instrumentos, apresentadores de programas, com o maior gosto musical, todos participando num grande projecto de elevação desta arte.

A divulgação do *rock* é pelo prazer da fruição.

A liberdade e a autenticidade foram canalizadas em conceitos estabelecidos e estereotipados de rebelião e expressão, segundo as regras publicitárias dos oligopólios transnacionais do entretenimento, do disco e da TV.

Ao jornalismo musical (como propaganda na imprensa, rádio e TV) interessa também o escândalo, a notícia bombástica, o lapso biográfico, a aventura rocambolesca, em suma, qualquer enredo extramusical; autopromoção cúmplice da indústria, canalizando atitudes básicas; os músicos nas suas entrevistas e noutras acções *promo* participam nesta urdidura massmediática.

Afinal, o verdadeiro significado da Música é a Poesia; insinua-se no trabalho dos editores, organizadores, escritores, críticos, musicólogos, músicos, divulgadores nos média, nos espectáculos musicais; em fenomenologias **interarte**.

O **rock** vive no cinema, na dança, na *performance*, no teatro, no *show multimedia*; é ubíquo. Pela ilusão os mass media são a materialização da ideologia. Do real ao virtual, *magic show*.

mitos & ritos

Acontece que a música pop *rock* tem uma especificidade de expressões e de realizações que a distinguem de toda e qualquer outra música.

Vamos dentro de vagos critérios de **antropologia** cultural **comparada**, procurar situar o pop *rock* no **mundo da música**.

Fenómeno principalmente urbano, o pop *rock* consagrou-se em centros metropolitanos, aconteceu grandiosamente em lugarejos que se tornaram, então, Mecas da nova geração, como Woodstock, Monterey, Wight, Filmore, Riviera, *e.a.*

A pop tribal de tintagens etno está no Rio de Janeiro ou na Jamaica, ou disseminada pelos cinco continentes.

Mas, como podemos ver, não é a geografia que esclarece e diferencia a noção de pop *rock*.

Também, a *pop music* não se confunde com a música popular das festas civis (como o Carnaval), militares (como o Dia da Pátria) ou religiosas (como o Ramadão); porque o *rock* não é um rito de passagem (que periodicamente comemore a efeméride ou repita o evento, como a festa do trabalhador no 1º de Maio), nem é feito no sentido de comunicar com uma divindade.

O rito pop *rock* é uma dialéctica entre o extraordinário e o socialmente adquirido na tecnologia e na ideologia do capitalismo.

O pop *rock* é **eventual**.

Pela postura, a pop distingue-se imediatamente do acto militar musical: o protocolo rígido, a marcação estereotipada e solene não convocam a estrutura do ritual pop; a continência (epítome do signo militar) não tem similar no *rock*.

A sociologia da música aprecia as diversas tipologias de **vestuário** (e.a. a fantasia, o uniforme ou o traje quotidiano).

O **uniforme** é exclusivo duma posição social, destaca o ritual da vida diária; é usado na música clássica, (e.g. a casaca e o laço com camisa branca); na música ligeira (e.g. os músicos da JAMES LAST BAND vestiam fato de fantasia igual); a **música militar** exige as diversas fardas; as músicas militares e as religiosas impõem ao público actuações apropriadas e previamente definidas para a rua, o templo ou o quartel.

Há coerência entre o utente e o significado social: a farda e a veste vulgar identificam socialmente o portador, major ou bispo ou mineiro.

O **traje vulgar** aparece na música politizada (e.g. na indumentária do cantor de protesto muitas vezes se aproxima do pescador, do operário ou do camponês).

O **traje de fantasia** tem um sentido imaginário e heterogéneo: David Bowie pode vestir-se de *call-girl* espacial (no período Ziggy Stardust); Mick Jagger de fauno, Brian Eno de *travesti*; o Captain Beefheart de bruxo, os PROCOL HARUM de casaca como os clássicos, os DEVO de mecânicos do futuro.

No *rock* o público compete entre si e com os músicos em fantasia de indumentária mas une-os um tópico comum (e.g. um grupo *hippie* como os JEFFERSON AIRPLANE solicitou uma presença de ouvintes também *hippies*; os RAMONES ou os SPANAU BALLETT tiveram uma audiência *new wave* (*punk*, *junkie* ou *blitz*); no *house* procurou-se nova convivência comunitária, numa neocultura clubista onde se adopta um estilo de vestuário.

A pop mais comercial e veiculada com persistência na TV, estigmatiza os seus criadores pelos trajes da fantasia como em Michael Jackson ou Elton John, num excesso circense.

Os grupos de *rock* usam a fantasia à maneira dos participantes em festas de teor profano como o Carnaval.

Na pop, a hierarquia é artificialmente imposta pela ousadia do vestuário e catalisa visualmente a assistência nas poses e nas vestes.

O **estilismo**, arte dos grandes costureiros, com extenso direito de antena na TV, na sua proposta absurda, muitas vezes sem qualquer intenção para o uso normal e quotidiano, serve os propósitos do espectáculo pop *rock* - criando indumentárias para concerto, sessão foto, reunião mun-

dana, *e.a.*, promove o estatuto social do músico ou do público mais sofisticado, numa extravagância sem limites.

O artista, pela indumentária, reinventa situações psicadélicas; assim no pop *rock* mais marginal o vestuário está pleno de metáforas, alusões ao imaginário pós holocausto.

OS GENESIS (de Peter Gabriel), nos seus trajes feéricos elevavam o público a um mundo delirante e psicotrópico; e os TUBES com um guarda roupa bizarro teatralizaram a publicidade intoxicante dos *media*; Boy George instituiu um *show* sobre figuras do travestismo. Nos concertos dos EINSTURZENDE NEUBAUTEN o fluxo “*art pauvre*” é concebido como passarela para as instalações maquínicas e/ou artesanais.

O **ritual** musical define também um **comportamento** diferenciador dos conteúdos.

O **intérprete clássico** tem uma posição hierarquizada e determinada pela racionalidade burguesa e pela impessoalidade (excepto os dirigentes de orquestra tipo Karajan ou Bernstein, que extrovertiam a patologia cénica dos chefes políticos autoritários e emotivos).

Os músicos burocratizam as funções artísticas, apresentam-se rigorosamente escalonados e rigidamente situados; o primeiro violinista como representante da orquestra de músicos anónimos, o solista de concerto em evidência a pressupor toda uma série de gestos protocolares como na música militar ou religiosa.

Na **música ligeira**, os elementos triviais da moda são transformados em símbolos (de castidade, virgindade, elegância, ou inversão alegórica, sexualidade duvidosa, *sex-appeal*, pornografia como na Madonna ou equívoco ráxico em Michael Jackson).

Os assistentes da música ligeira mais capitalizada vestem roupas *jet-set*, traje de passeio ou de casino, sentam-se despreocupados numa mesa com manjares opíparos e bebidas capitosas, conversam tão moderadamente como a pretensa educação lhes permite.

Na música ligeira e no *jazz mainstream*, o par da dança é aparentemente heterossexual, adúltero mas alegadamente familiarista, podendo ser ironizado pela presença parodicamente matrimonial e inversora dos *travestis* e dos *gays*.

No **jazz**, do período do *swing*, os músicos da orquestra trajavam um fato de *cocktail*.

No *jazz* clássico e moderno, buscava-se o padrão da elegância da classe branca dominante (e.g. Ellington trajava como um *dandy*, Ella Fitzgerald usava peruca loira e vestido de *soirée*) e os músicos apresentavam as poses mais sublimadoras do convencionalismo social em síncrese com marcas profundas de raça e classe.

A **música etnográfica** tem posturas públicas correlativas à diversidade hierárquica étnica.

As músicas etnográficas comportam inúmeros tipos de rito e especificidades da indumentária dentro dos géneros étnicos a que pertencem (e.g. a pop tribal como a de Caetano Veloso e Bob Marley refere-se à mitologia indígena e é fortemente territorializada).

No pop *rock*, o caso é bem especial; o drama que se desenvolve em palco tem uma representação comportamental imprecisa; síndromas patológicos, exorbitâncias eróticas, simbolizações duma mitologia dirigida concretamente aos fãs.

O *rock* nasceu das músicas negro americanas, a sua filosofia é a da incontinência, como o *jazz hot* ou a batucada; mas, opostamente conotou factores da música clássica oriental e ocidental, instituindo um formalismo ritual.

Por último e nesta série de considerandos da sociocomunicação do *rock* está o **sentido da música**; para quem é feita a música, a sua utilidade, o seu destino:

- a música **militar** visa a preparação e a exaltação bélicas, a Guerra é o seu sentido.
- a música **religiosa** visa o mundo supraterrâneo, Deus é o seu sentido.
- a música **ligeira**, a folclórica turística, a festiva, são a autocontemplação da vida pequeno-burguesa e quotidiana, o senso comum é o seu sentido.
- a música **clássica** concretiza as aspirações do progresso racional de determinada cultura ou civilização, a estética e o poder é o seu sentido.
- o **jazz** dignifica as reivindicações raciais, a liberdade expressão é o seu sentido.
- o **rock** evidencia as conjunturas marginais e o conflito de gerações, a comunidade tribal e o direito à diferença é o seu sentido. No *rock* (como na música das sociedades orais), o público e os músicos

edificam e criam em conjunto, o ritual, impõem o seu sentido de participação.

Nas músicas tribais das culturas sem escrita (e.g. berberes ou papuas), o ritual da participação está padronizado; no *rock*, o ritual surge duma dialéctica imprevisível entre o assistente e a música, o *show* e a polícia, o preconceito cultural e a marginalização.

A **ecopraxiologia** (o lugar dos acontecimentos musicais) também especifica e singulariza o ritual tribalizante do *rock* - na sala de teatro ou em clubes privados e públicos, palcos episodicamente erguidos no campo e na cidade.

O *rock* escolhe recintos (alguns desportivos) e campos abertos em lugares estrategicamente preferidos.

No **concerto** pop *rock*, opostamente à missa ou à reunião solene, o auditório come, bebe, tem relações amorosas sub-reptícias, droga-se, dança em funções coreográficas comunitárias e bissexuais, num ritual que parte do palco para o público e que na sua retroacção se aliena nos mais variados factores extramusicais.

do espectáculo

A música é feita pela interacção do emissor (**músico**), do intermediário (**divulgador**) e do destinatário (**ouvinte**).

O conhecimento técnico e a consciência estética foram a única via dum *rock* autenticamente vanguardista (entendendo a vanguarda como o oposto da retaguarda) onde o *rock ao vivo* mantém o contacto visceral e directo com um público idólatra, amador ou entendido.

O empresariado clássico da exploração do *rock*, ramo da indústria do *music-ball*, apropriou-se totalitariamente desta tipologia, desenvolveu-se no sistema das **multinacionais** do disco e edificou toda uma estrutura burocrática ao seu serviço em todos os países.

Anota-se em contrapartida uma tentativa por vezes bem sucedida de **independência** (corporativista, sindicalista ou privada) que originou inúmeras zonas de inflexão estética do *rock* como afirmação histórica das suas inovações.

Podemos então abordar, à laia de exercício sociológico, uma figura da indústria do *rock*: o **público** a quem a música é dirigida e por quem é subvencionada.

A sociedade liberal nos finais dos anos 70 ficou marcada por um síndrome anómico; segundo Durkheim a **anomia** consiste na provação de juízos de valor duma sociedade; talvez isso explique uma taxa elevada de suicídios, drogadicção e distúrbios mentais no mundo do *rock*.

Na anomia há uma rotura na solidariedade social, a imagem pessoal (*ego trip*) substitui a colectiva, aprofunda-se a contradição entre competição e cooperação - o *rock* é decididamente competitivo, entre géneros, espécies, artistas, empresas, estilos, concepções de vida.

A sociologia americana reforça o conceito de anomia referindo a acentuação do ritualismo (no *rock*: modos de vestir, reunião em concertos de multidões agressivas entre si, posturas e comportamentos sectariamente tipificados), e evasão (fuga para o inconsciente, drogadicção, clivagem das gerações).

O *rock* como **arte** não pode ser padronizado; cada músico e cada criação é um mundo em si garante dum futuro estético e cultural.

A arte solicita um investimento especial da inteligência e da sensibilidade; contrariamente, o **entretenimento** (música de variedades) é distractivo e inebriante, tem por função preencher o tempo livre sem exigir esforço suplementar por parte do potencial consumidor.

O *rock* encena a sua própria ecologia, recorre à distribuição de fontes sonoras de forma tonitruante, batida hipnótica que se ouve nos mais diversos espaços.

Utiliza efeitos luminosos espectaculares (*e.g.* fogo de artifício, luzes estroboscópicas, holofotes gigantesco, projecção caleidoscópica, paredes-vídeo, efeitos com LASER, *e.a.*); dissemina movimentos rítmicos corporais alucinantes, convencionam cerimónias profanas; reclama a experiência inconsciente, a redescoberta do mundo interior, subentende radicalmente o fim do nacionalismo e da segregação racial. Fá-lo de forma escandalosa, como defecção.

Com as tecnologias sonoras de amplificação, o espaço acústico torna-se ressonante e apodera-se do íntimo do público; o músico expõe o privado ao gozo colectivo.

Sting observou, a propósito da *pop music*, um fenómeno de redundância de valores intencionais: se ligarmos, num pequeno espaço de tempo, várias estações radiofónicas acabamos por ouvir sempre a mesma música, síndrome das *play lists* dependentes de sondagens de audiência cujo gosto foi previamente forjado.

Há dois tipos de **público**: uma maioria passiva que aceita o produto comercial e uma minoria activa que elege conscientemente a sua música - esta postura ambígua do público distingue a pop ligeira do *rock* como **arte**.

O espectáculo do *pop music* realiza-se sobre parâmetros dum ritual imaginário.

Todo o ritual *pop rock* implica arquétipos (*e.g.* gesto, voz, instrumentação, indumentária, palavra, movimentos, cenografia, luminotecnia, *e.a.*).

O cerimonial pop extroverte múltiplos signos mundanos: os cabelos com cortes especializados, grandes cabeleiras agitadas pela ventania da *fuzz guitar* dos artistas *heavy metal* ou *grunge*; as roupagens feéricas e estrondosamente provocantes (e.g. ROLLING STONES, Michael Jackson, Elton John ou Prince); gestos de consagração e réplicas cosmogénicas da iniciação (GONG, MAGMA, LEGENDARY PINK DOTS); o simbolismo e a restauração de lugares paradisíacos (PINK FLOYD, TANGERINE DREAM, GENESIS); a emulação dos heróis dos *comic's* (U2, David Byrne, SIGUE SIGUE SPUTNIK); a legendária festa dionisíaca da era electrónica (VELVET UNDERGROUND, Bowie, ROXY MUSIC); o *show* hipercrítico do espectáculo pequeno-burguês (Zappa, PULP, GANG OF FOUR); a cerimónia satânica (Diamanda Galás, DEATH IN JUNE); a festa de Baco (Jim Morrison, Tom Waits, Janis Joplin); litanias malditas e esotéricas (BLACK SABBATH, Alice Cooper).

O *ego* compulsivamente adaptado ao real é elevado ao estado de loucura pela música *rock*, faz emergir os estados contemplativos e meditativos da alienação e o seu excesso.

A comunhão colectiva (músicos e público) transpira da intencionalidade de realizar o belo: cada grupo musical preserva para si uma missão redentora e messiânica.

O espectáculo funciona então como uma cerimónia de amor e beleza ligado ao maravilhoso.

Toda a experiência é uma descoberta interiorizada. Hendrix fascina-nos porque nos conduz ao prodígio da agressividade organizada com materiais energéticos, velocidade, alucinação.

Em todas as Artes há períodos de decadência, de apogeu e de transição; todavia no pop *rock* esses periodos sucedem-se precipitadamente e uma velocidade cada vez maior.

juventude

A sociedade de classes dividiu os indivíduos em crianças, adolescentes e adultos, com os respectivos padrões culturais, causa do conflito de gerações.

O *rock* é acantonado no sistema de **produção juvenil**; similar à **literatura** distribuída entre os jovens que tem os seus grandes vultos (Salgari, Andersen, J. Verne, E. Rice-Burroughs, *e.a.*) ou ao **cinema** (com Disney, Spielberg, G. Lucas, *e.a.*) ou à **banda desenhada** (Hergé, Raymond, Foster, Pratt, Tom of Finland, Druillet, *e.a.*).

O fluxo de amadores e consumidores da música pop é maioritariamente juvenil.

Os músicos em facturação adolescente assumem atitudes artificiais da ideologia da separação entre as gerações, até à aberração infantilista de certas vedetas pop.

Estados imaginários desprendidos duma necessidade estética, confundidos na miséria da exploração e da droga afloram na **festa** da revolta irracional.

Esta festa vai conquistando signos de poder, transformando vibrações sensoriais em choques traumatizantes para a memória alucinada, envolvendo os processos sintácticos musicais na prosperidade tecnológica de instrumentos e aparatos electroacústicos; segregando deformações eróticas sublimadoras dos recalcamientos; o seu mercado sustenta-se na revolta do inconsciente.

Objectivamente, a qualidade artística do músico, seja qual for a sua idade, está precisamente em deslocar os nossos hábitos de percepção e abrir novos mundos da sensibilidade; pode haver músicos jovens que tocam *rock* e são cumulativamente intérpretes de Mozart - a verdade na música não passa por atestados de idade.

No *rock* a qualidade da arte supera o separatismo imposto pela sociedade de classes; porque a **Arte é Universal**.

a pedra e o escaravelho

BEATLES (escaravelhos) e STONES (pedras); estes dois conjuntos pop *rock* são como as faces opostas duma mesma moeda, que indicam leituras diametrais com significados diferentes, sempre unidos por uma comum materialidade.

O capital é a coesão dessas bifaces da pop, na sua projecção espectacular, na veiculação dos termos de entretenimento, de consumo e de evasão.

A imaginação criadora é medianeira duma parte estética e duma parte política.

Decomposição da percepção e prossecução dos interesses do capitalismo; nenhum outro grupo se situou tão crucialmente nesta problemática como os ROLLING STONES ou os BEATLES.

A formulação estética do *rock*, embuída de superficialismos, decorativismos morfológicos, é uma facção aparente do realismo, reduz a arte ao nível do ambíguo e do sedutor.

Mercadoria rentável, serviço competitivo no plano económico-musical, contradição flagrante entre o mundo alegre, despreocupado, livre e, o mundo acorrentado, perturbado, traumatizado.

O radicalismo dos STONES a expor uma parte da espontaneidade e do anarquismo; a outra parte da integração e do domínio real sobre as consciências aparentemente libertadas.

O lirismo dos BEATLES existe no vasto jogo da necessidade da arte e na produtividade dos bens estéticos e financeiros.

Estádios culturais de transcendência (logo de irresponsabilidade e alienação) que deflagram ideologias agressivas, difusas, por vezes na oposição de superestruturas (irreverência, sexualidade perversa, droga).

Contrastes aberrantes e bizarros entre o músico e o auditor, entre a semântica musical e a crise económica das massas; entre a publicidade e a tática sociocomunicativa da política.

Os BEATLES e OS ROLLING STONES são fenómenos ilusórios, forças irracionais com tendência à resposta da orientação repressiva.

Manifesto, rebelião, sado-masochismo, provocação dos ROLLING STONES, pacificação, entretenimento, misticismo dos BEATLES, práticas com o um mesmo significado sociomusical.

Duas formas de produção, aparentemente divergentes, presas a um elo económico previsto e institucionalizado na estrutura das coisas e dos eventos espectaculares.

Desenvolvendo linguagens abertas, logo uniformizadas pela comercialização, projectando panaceias culturais, abrindo horizontes maravilhosos ao imaginário colectivo, estandardizando séries específicas dum discurso ideológico que é comumente considerado subversivo; a música dos BEATLES e dos ROLLING STONES vive da aparência da revolta, é reconciliável ética e esteticamente com a cultura dominante, sobracumula os lucros económicos e alcandora a celebridade universal através dos *media*.

O acto de ilegalidade e rebeldia (justificado no lucro capitalista) é paradoxalmente recompensado pela Ordem que se institui **espectáculo** (e.g.: *Sir* Paul McCartney).

Controversamente a sua ética é alienante, exhibe, quer nos BEATLES quer nos STONES, ambos ligados à subversão do psicadelismo e do erotismo, uma enfermidade social aparentemente incurável; porém eleva toda a juventude e as massas à comunhão, à alegria e ao prazer.

Mick Jagger no divã

“Muita gente está obcecada pela pop music. A situação do rock’n’roll, na nossa sub-cultura, tornou-se demasiado importante. Especialmente no âmbito filosófico”.

Estas são palavras dum dos maiores mitos do *rock*: Mick Jagger.

“Não tem interesse andar a falar de Jesus, mas antes ver a sua face”.

O narcisismo projectado nos *media* visuais: TV, cinema, fotografia, confrontam-se com Cristo: a sua face de super-vedeta do *rock* impera materialmente e desafia a divindade invisível; rivaliza corporeamente, no luxo fisionómico, com único vestígio material que Cristo deixou no mundo: a “*Verónica*”, um ícone de *body art* universalmente conhecido.

“O sol lança os seus primeiros raios no meu corpo”.

A libido ilimitada será aquilo que não pertence ao sujeito, faz parte da dimensão desconhecida da verdade, não é psicanalisável, antes é estrutura do mito de Narciso.

“Quem matou Kennedy ? Afinal fomos eu e todos nós”.

O vedetismo do malogrado presidente é nuvem etérea repassada pelos raios cintilantes do deus vivo Jagger. Um nível de simbolização em que o assassino (Jagger) elimina um rival (Kennedy) e toma como alibi o complexo de culpa colectivo.

“Há um enorme número de pessoas que não gostam de mim. E então? Não tiveram, antes, de vir junto de mim para me ver? Se não gostam de mim que se afastem da minha presença”.

O universo subjectivo é o primeiro nível da simbolização, rede de oposições da pura diferença entre o sujeito e o mundo, fenomenologia mística do Édipo-Jagger, princípio sublimatório da frustração individual na sociedade de classes.

“O que eu canto é derivativo, muito derivativo”.

O alienado vive fora de si, enredado da plurimagem do seu ego (as fotos, o vídeo, o ecrã, o espelho), tem uma vivência imaginária, perda significativo do sentido.

“Penso no encanto que tenho, que sou o talento necessário que pressupõe todo o rock”.

A especulação manifesta a confusão do em si com o real, do cantor com a própria música, do indivíduo com o social - na suprema demência da narciso, ele dissipa o seu ego no cosmos, para si a existência é transindividual; um sintoma esquizo que anuncia o divórcio entre a natureza e a linguagem.

“Chega-se a um ponto em que se tem de mudar tudo: os conceitos, o dinheiro e o sexo por causa do negócio”.

Ao querer haurir da sociedade capitalista o seu modelo objectivo, o músico aliena-se em imagens que tomam a aparência da lei, a própria identidade sexual pode ser alterada por princípios da economia.

“Não gosto de modo algum de rock´n´roll”.

O ego alienado, instaura-se mesmo contra a função social de vida: o narciso identifica-se primordialmente com a *gestalt* visual do seu próprio corpo, indiferente à responsabilidade social e à sobrevivência estética.

“Eu trabalho para a luxúria do público”.

Um único instante separa o narciso do ego. *“O meu Outro é meu semelhante, o meu semelhante é meu Outro”*, disse o Dr. Lacan. Para Jagger, o luxo do público é a ressonância do seu próprio luxo.

“Quando acordo ouço Vivaldi e os “Greatest Hits” de Marvin Gaye”.

A classe média fala através das suas estruturas individuais.

A projecção erudita do gosto e do saber musical do consumidor é heterodirigida em colectâneas gastronómicas de música clássica.

O que percebemos é que Vivaldi (o das *“Quatro Estações”*) funciona como um signo que se tornou estereótipo da cultura pop, como em Jagger.

Marvin Gaye é a força viril da irracionalidade que se opõe à sensibilidade fina de Vivaldi; o grosseiro e a *finesse*, o corpo e o espírito, nesta síntese de Mick.

“Querem que deite as calças abaixo, não querem ?”

O medo da castração arreigado no discurso do recalcado. A provocação visa uma sobrecarga da tensão erótica do observador, condu-lo do desejo à frustração. Jagger ao provocar impossibilita a contra-actuação agressiva num princípio de lascívia.

“Contem-me a história de como me adoram”.

No devaneio narcísico procura-se coordenar a lealdade ideal das alusões que os outros fazem do Sujeito, um curto-circuito entre o sujeito-narciso e o sujeito político.

A super-vedeta faz parte dos sonhos do Outro, pela promiscuidade dos *media* que a projectam no íntimo dos fãs como imagem despótica do inconsciente colectivo.

“Ei! Quando disseres o meu nome saliva como um cão de Pavlov”.

No público, o inconsciente colectivo invadido pelas imagens fantasmáticas dos *media*, responde por reflexo condicionado.

O *status middle class* da *superstar* capta o ser na sua frustração libidinal; o *mass medium* é a sua extensão, um objecto amplificador do seu ego punitivo.

“Tornar-se doméstico é morrer”.

A *star* é um fenómeno público. O privado é para os anónimos, a *star* é dupla dela mesma, o seu símbolo universalizado está aderente a uma cadeia de significações objectivas e públicas que envolvem o próprio sujeito, o arrancam da sua verdadeira existência quotidiana. Do real voa-se para o mítico, o seu tempo é o tempo sideral (das estrelas), o seu espaço é o cosmos das metáforas estelares.

“Se queres ser meu amigo dá-me o teu amor sem ciúme”.

Jagger não pode pertencer a ninguém em particular salvo a ele próprio; ele é a singularidade, a unidade, independente e inconfundível com qualquer outro ser humano, e o amor é apenas a entrega sexual. O narciso só conhece uma paixão: por ele mesmo.

“Soprou nas minhas narinas e soprou na minha mente”.

Mick fala com despudor da inalação de psicotrópicos que dilatam as suas capacidades espirituais. O mito, ao indicar os seus actos mais ilegais, está a legalizar o comportamento dos que o admiram. As suas ideias e o seu *modus vivendi* são paradigmáticos da conduta pública. *“Observa-te e aprenderás”* dizem os místicos. *“Imita-me e conhecerás”* professam os xamãs.

“Não me interessa saber se sou conceituado junto do público. Toda a vedeta pop é conceituada”.

O *status* de *star* define por si uma postura pública. Como um presidente dos EUA ou a rainha de Inglaterra; a máscara é a imagem do desejo colectivo, pertencente ao tesouro simbólico da universalidade inconsciente; uma *star* é um sintoma, não uma génese de psicose colectiva, implanta-se como uma estrutura, um mito.

“Por favor, permitam-me que me apresente como um homem de boa educação e bom gosto”.

O estatuto fálico do narcisismo é emblemático. Não pode, por isso, banalizar-se ao nível da própria origem social, esgota-se ao ser e ao ter sido um modelo ideal.

O seu passado obnubila-se pela condição de classe média e é exaurido no presente através da imposição de signos da moda, que partem precisamente da sua figura: as unhas pintadas de cores exóticas, os cabelos penteados de acordo com o maneirismo e o capricho, o vestuário cuja elegância depende fundamentalmente do próprio critério estético.

“Nureiev é, como eu, uma rock star, mas não canta”.

O delírio narcísico excede-se; aqui Jagger valoriza o seu corpo, a graciosidade e a arte dos seus movimentos: comparando-se a Nureiev (o famoso bailarino russo) eleva a sua postura performativa à qualidade de *ballet* clássico.

O pequeno-burguês exorciza a sua condição projectando a identidade para o imaginário simbólico da arte aristocrática.

“Se trespassasse com uma faca o meu coração e me suicidasse aqui no palco, eu salvaria a vossa dor?”.

O ego não teve amor suficiente e pretende imolar-se à própria divindade narcísica, ser o redentor dos insatisfeitos como Cristo; na sua suprema atitude de masoquismo, Jagger pergunta pela sua salvação, mas a resposta (que é dada pelo Sujeito) será renascer sem cessar, Fénix para alívio da dor humana.

“Ninguém acredita que eu vim para a música porque precisava de pão”.

Uma parábola do neurótico que tende a explicar a existência por uma significação recalcada, que usualmente a introduz no discurso,

Pão ou sexo ou morfina ou dólar ou Cardin ou Cartier ou diamante ou fome ou sede fazem parte indiferenciada do discurso narcisista, sem significado objectivo.

“Penso que ficarei para a eternidade”.

A vedeta do *rock* Mick Jagger é um supersigno da Arte do Século, o seu *imago* conquistou definitivamente o mundo - lábios de carnuda concupiscência, corpo andrógino de vibrante sensualidade, ecrãs cintilantes dos olhos, desenho libidinoso das mãos, voz magnética de fauno; a intermitência obscena é um espelho da ficção erótica; o seu sexo é o Falo, a sua persona é o Narciso, a sua presença é o Desejo.

N.B. As proposições a *italico* foram ditas em entrevista por Mick Jagger seleccionadas e adaptadas do livro “*Rock Quotes*”, de Johnatan Green.

design pop rock

O *rock* produziu uma fantástica arte gráfica para os discos; as capas de discos invadiram em doses maciças o mundo visual e objectal dos amadores.

Podemos de modo subjectivo recordar as capas dos BEATLES (todas elas emblemáticas muito em especial a famosa “*Sgt. Peppers*”); dos ROLLING STONES (e.g. “*Their Satanic Majesties Request*”, “*Sticky Fingers*” da autoria de Andy Warhol e “*Exile on the Main Street*”); dos PINK FLOYD (e.g. “*Meddle*”, “*Atom Heart Mother*”, “*Ummagumma*” da autoria da Hypnosis); “*Axys: Bold as Love*” de Hendrix feita por David King e Roger Law; as obras primas da *pop art* de Carl Schenkel para Zappa e Captain Beefheart; o imaginário de Paul Whitehead para os VAN DER GRAAF GENERATOR e GENESIS ou de Roger Dean para os YES; as figurações irónicas de Ray Smith para os HENRY COW; as admiráveis propostas dos KRAFTWERK; a fabulosa capa de Nicholas de Ville em “*Stranded*” dos ROXY MUSIC; até às arrojadas estruturas monocromáticas e transparentes dos FAUST pelo seu produtor de então, Uwe Nettlebeck; Chris Stein trabalhou para Fripp nas geniais concepções de “*Exposure*” e “*Under Heavy Manners*” feitas sobre fotos de video; a *naivité* de “*League of Gentleman*” de Danielle Dax; as pinturas de Emily Young para os PENGUIN CAFÉ ORCHESTRA; a fotografia de Mapplethorpe para Patti Smith ou os TELEVISION.

E o *glam* do fotógrafo Mick Rock para Bowie, Lou Reed e Iggy Pop.

O grafismo nos anos 80 encontrou novas soluções gráficas: xerogravuras de Laurie Rae Chamberlain para os FLYING LIZARDS; o poliartista Patrick Roque é superlativo em “*Desire*” dos TUXEDOMOON; as colagens de Stephan Barbiery para os LEGENDARY PINK DOTS e SAVAGE REPUBLIC; as capas de Derek Riggs são *trademarks* dos IRON MAIDEN; a sinalética de Peter Saville para “*Unknown Pleasures*” e “*Closer*” dos JOY DIVISION e “*My Life in a Bush of Ghosts*” de Eno/Byrne, para além dos seus trabalhos para os NEW ORDER, ORCHESTRAL MANOUVRES IN THE DARK, entre muitos outros, que fizeram dele um dos mais conceituados autores nesta categoria.

Outros solistas ou agrupamentos, como Laurie Anderson, os RESIDENTS, BIOTA, CABARET VOLTAIRE, NURSE WITH WOUND, ART BEARS, EINSTURZENDE NEUBAUTEN, TEST DEPARTMENT, ENIGMA, *e.a.*) decidem eles próprios o destino gráfico das suas maravilhosas capas.

Na heurística do *rock* (a procura dos seus documentos) temos o disco como a fonte principal.

Um problema incontornável depara-se para qualquer investigador ou musicólogo; muitas são as capas que não têm qualquer apresentação teórica, técnica ou descritiva da obra, chegando por vezes ao cúmulo de figurar apenas o nome do autor e os outros músicos e respectivas referências instrumentais não serem citadas.

O álbum branco dos BEATLES, “*So far*” e “*Rien*” dos FAUST, mais radical ainda, os PINK FLOYD em “*Meddle*”, apresentam o grafismo em si, sem títulos ou texto - são exemplos de capas asemânticas do *rock*.

Não é através da informação da capa do disco que sabemos que os BEATLES submeteram à inversão da fita e ao *tape loop* a matéria musical interpretada em “*I am only sleeping*” - daí que só uma análise especializada e musicológica destas peças nos poderá elucidar dos factos.

Nesta década final do século XX os músicos sentiram cada vez mais a necessidade de explicar e informar sobre as suas músicas ou poesias, indicar o produtor e outros intervenientes importantes para o resultado final da obra.

Com o *boom* da tecnologia *CD* muitas capas são reeditadas para antologias, seleccionadas, amputadas e/ou acrescentadas, o que impede formalizar uma discografia coerente nesta fase de mudança do vinil para o *CD*.

De ter em conta a enorme debilitação estética que as dimensões e o envolvimento do plástico da caixa transparente impõe à capa, vagamente superada em elevados conceitos de *design* - os *CDs* dos MNEMONISTS para os BIOTA são superlativos; os FAUST mantêm uma estética minimalista; o mesmo para Eno, que além disso joga com extensões do objecto; David Sylvian ou os NEGATIVELAND avançaram com propostas plásticas *multimedia*.

Caixas de cartão com o formato do invólucro para cassette video aninham um *booklet* (livrinho com texto de profuso grafismo) e o próprio *CD*.

Envelopes de plástico transparente ou colorido, livros marsupiais com CDs, caixas nos materiais mais exóticas (e.g. cortiça, madeira, tela, acrílico, *plexiglass*, metal, baquelite, e.a.) surgem meteoricamente nos escaparates das discotecas.

O aparecimento do formato **digipac** (em cartão) foi uma tentativa vantajosa de remediar o desempenho do objecto “capa”, enquanto pólo introdutório e complementar à música nela inserta.

Alguns bons exemplos existem nesta modalidade: “*Soundtracks for the Blind*” dos SWANS; o álbum homónimo dos PORTISHEAD; “*Erewhon*” de DAVID THOMAS AND THE TWO PALE BOYS; “*Pensylvania*” dos PÉRE UBU, “*Tabula Rasa*” dos EINSTURZENDE NEUBAUTEN; reedições dos RESIDENTS OU HAWKWIND, caixas mágicas de Zappa, **cofres multimedia** de Eno, Laurie Anderson, Sakamoto ou Conrad; antologias dos mestres do *rock* coligidas em criações estapafúrdicas de *design*, onde rebarbativamente se combinam semióticas da fotografia, do *video*, da caricatura, da *computer art*, em execuções plásticas bizarras; etc.

Nos anos 90, o incipiente *digipac* multiforme (desdobrável em três ou mais partes) com informação luxuriante e *kitsch* caracteriza certas edições de *house*, *hip hop*, *jungle*, e.a., numa réplica às capas dos tomos de banda desenhada.

Podemos referir a título de curiosidade bibliográfica a saída esporádica e prolífica de livros com reproduções de capas de discos da mais variada índole plástica. (e.g. “*The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*” ou fantasias como “*Rock Dreams*” de Peellaert / Cohn; obra máxima é “1000 record covers” de Michael Ochs, 1998, da Taschen, que me chegou às mãos após a escrita definitiva deste livro).

7. multiculti

diáspora

A arte do *rock* deu-se a conhecer nos cantos mais remotos do planeta numa diáspora sem precedentes em nenhum outro género musical; as suas edições ganharam o dom da **ubiquidade** dos *media* em que foram canalizadas.

É evidente que não há só *rock* nos EUA e no Reino Unido; todavia o *rock* coloca-nos um problema idêntico ao do *jazz* que apesar dos seus cultores estarem dispersos por todo o mundo, o âmago da sua criatividade se situa nos Estados Unidos e emana fulcralmente da comunidade negro americana.

O pop *rock* internacionalmente praticado fora do sua ecologia natural (EUA e Reino Unido) é geralmente um folclorismo de retumbante electrificação ou um *pastiche* de música etnográfica mesclado com música comercial ocidental.

O pop *rock*, espalhado por todo o planeta, define-se em unidades geográfico-sociais que são as comunidades autónomas, independentes e dispersas na urbe e na periferia citadina, no campo, na montanha ou na ilha.

Grandes criadores como o australiano Nick Cave; os franceses MAGMA ou MARQUIS DE SADE; o movimento do *rock* planante alemão; a PREMIATA FORNERIA MARCONI ou OS AREA são marcos históricos do *rock* italiano, o *techno rock* japonês; a banda russa ARSENAL, *e.a.* são marcas indeléveis desta arte.

O *afro rock* é o índice da luta pela igualdade rática: Miriam Makeba, a diva pop africana, ALPHA BLONDY (*rock* / afro / *reggae*); o BEMBEYA JAZZ NACIONAL (*rock* de fusão anti-*apartheid*); Manu Dibango (um saxofonista veterano); King Fela Kuti, o pioneiro do *afro rock*, hoje uma lenda; Mory Kanté, o *rock* mandinga; Kassav, *electrorock* das Antilhas; Salif Keita,

rhythm and blues e etnografismos; KID CREOLE AND THE COCONUTS, música antilhesa plena de sabores tropicais; estes e outros músicos de *rock* deram um novo significado à paisagem histórica.

Outras danças, outros ritmos, outras etnomúsicas, como o mambo, o merengue, a rumba, o *jibaro*, o calipso, o tango, a salsa, o *rai* de Oran, o *zouk* das Antilhas, ligam-se amorosamente com o *rock*, e desta forma deixam transpirar ancestrais conteúdos míticos e funções sociais quase olvidadas - como aconteceu ao *reggae* e aos grupos étnicos jamaicanos.

Entre os mais exaltantes exemplos de assimilação exógena de linguagens *ethno* pelo *rock* podemos citar o *Burundi beat* de ADAM AND THE ANTS, inspirado em polirritmias africanas.

A influência da música indiana no *rock* observou-se na concepção de ciclos rítmicos; ausência de troca de acordes; notas deslizantes; o *drone* ou um fundo monótono; simulando o vibrato imenso do sitar e da *tampura* (e.g. "Tomorrow never knows" dos BEATLES, "Venus in Furs" dos VELVET UNDERGROUND ou "We will fall" dos STOOGES).

Este *rock* de fusão teve uma presença refrescante, renovadora da vivacidade rítmica e encontro com as verdadeiras e mais longínquas origens do próprio *rock*.

oral Wonder

As inovações de Stevie Wonder, negro, cego, poeta, génio, estenderam-se influentemente a todo o *rock* dos anos 70, determinaram texturas do *jazz rock*, culminaram na *soul music*, e foram atraentes para o *rock* electrónico (“*Talking Book*”, 1972, e “*Inner Visions*”, 1973).

Compositor ímpar, improvisador talentoso, animador maximal. Para esta análise fizemos um texto / colagem de McLuhan / Harley Parker “*Through the Vannish Point*”, enredando uma temática sobre *mass media*, *mass cult* e a música de Wonder.

“*Para o cego, todas as coisas são repentinas*”: a criação musical em Stevie Wonder consiste em consciencializações imediatas de melodias, ritmos e eventos tecnológicos que se inovaram na música; não é premeditada, uma vez que ele não pode ler nem escrever; a aceleração resultante do uso dos instrumentos electrónicos, que implica uma adesão imediata do músico, explica o facto aparentemente paradoxal de como um músico cego pode manipular um sintetizador, sabendo que os painéis do sintetizador são extremamente complexos mesmo para um solista que vê; na verdade, à resposta imediata da máquina, corresponde uma adaptação repentina e simultânea de Wonder.

O instrumento musical é cabalmente ambiental e satura a percepção de modo inclusivo; os temas de Wonder, lídimos, memoriáveis, reproduzíveis de fácil maneira relacionam-se com este consumo imediato da sociedade televisiva e magnetizam o auditor.

Um homem que vive no mundo em que o audível predomina, situa-se no centro duma esfera de informações musicais, sendo bombardeado de dados sonoros por todos os lados simultaneamente - Wonder apropria-se dos sistemas musicais que são o seu ambiente: o *jazz*, a *soul music*, o *rock*, penetrado por uma osmose incisiva e totalizadora.

A sua escola são os seus ouvidos; o seu laboratório os seus dedos, a sua boca e o seu corpo; o seu campo de experiências é a música; a sua finalidade é a comunicação hedonista (do prazer) e teológica (da religião).

O fraseado deste solista inspira-se obviamente na tradição musical negro-americana particularmente em Ray Charles (também avistado), e distorce a melodia básica em espaços auditivos múltiplos, num regime de interacção entre a ideia tonal e a redundância múltipla dos aparelhos electrónicos; uma linha melódica tocada em sintetizador aparece transfigurada em suspensões (na duração da nota), modulações (na alteração da nota), indefinições (a amplificação ou a redução da intensidade) e de vibrações (a intervenção artificial dos filtros).

A música de Wonder reflecte, não mais a vida nas suas significações exteriores, mas tão somente o virtuosismo dos sentidos interiores (*"Songs In The Key Of Life"*, 1976).

A música eminentemente tátil de Wonder, afim do *jazz rock* ou da *soul music* está no inverso da cultura dominante visual e por isso mesmo prefere as sinestésias do corpo; faz depender a música não do escrito no papel mas da hipersensibilidade física; o preto é a pós-imagem do tacto.

Ao captar apenas o simultâneo, o momento das mudanças da improvisação, Wonder está a libertar a energia, como Bach e os seus contemporâneos do barroco e, diferentemente dos clássicos e românticos que procuravam eternizar o momento dramático; o domínio de Wonder reside na surpresa, na rapidez das resoluções, e estas adjectivações caracterizam a improvisação que se desdobra sobre ritmos excitantes, convulsivos e regulares.

O teclista selecciona qualidades particulares do fluxo improvisado e relaciona-as com *breaks* rítmicos, pulsões paroxísticas, em formas radiantes de energia.

O tema (uma melodia) é o fio condutor de uma ideia centrífuga que impele a improvisação para o abstracto e o irracional (*"Hotter Than July"*, 1980).

"Para o sentido do tacto", superdesenvolvido no Wonder avistado, *"a forma mais significativa é encontrada no intervalo"*, quando um os dedos passam duma nota para outra, *"não na conexão"* (seria o caso da música escrita, que determina previamente o movimento dos dedos).

A sofisticação do solista ao escolher o pormenor, o requinte personificado numa nota difere do moderno compositor erudito, que está mais interessado nas relações e nas hierarquizações das notas.

A repetição dos temas, motivos melódicos, conduz ao estereótipo, reproduz a sinestesia do andar, do respirar, da taticidade manual que abrange todos os sentidos e incorpora todas as sensações.

O ouvido, por seu turno, abstrai a profundidade dos sons ambientais e abstrai preferencialmente este ou aquele; é o sentido que domina o diálogo de Wonder com a orquestra ou os solistas singularizados da orquestra; responde, provoca, envolve-se num processo multidimensional auditivo.

As mudanças dramáticas de tonalidade, em Wonder tão habituais, são a autoexpressão da forma múltipla de ouvir e acompanham-se de figuras repetitivas de fundo que são os *riffs*.

O *riff* (frase melódica e rítmica obstinada) cria um envolvimento catalisador, reconduz o solista à temática; polaridade entre a ausência de rumo (porque ausência da nota escrita) e a linha rítmico-melódica em movimento, tensão entre o pano sonoro de fundo e o fraseado do instrumentista / vocalista cego.

“A escuridão é para o espaço aquilo que o som é para o silêncio, isto é, o intervalo”.

Os intervalos surgem na improvisação como estruturas de força e privilégio, surpreendem, arrebatam e penetram; a sensação de escuridão opõe-se à visão da pauta musical e o intervalo provem numa tensão fisiológica, numa frustração contínua de não ver, origina-se na sentimentalidade que é “emoção fragmentada”.

A frase brota e traz em si o lascivo antegozo da frase seguinte, a racionalidade é enlouquecida pelo frémido erotizado do corpo, no turbilhão ardente dos ritmos surge a voz que amplifica o desejo amoroso e a ternura das melodias.

A voz é, em Wonder, como em todo o *rock*, um instrumento; a própria linguagem falada dá acesso imediato aos *clichés* da urbanidade.

Wonder é um negro, basta só falar para que a classe e o *status social* se revelem e retrospectivamente reinstaure o sentido primitivo africano do áudio-táctil na ecologia cósmica dos instrumentos electrónicos.

Sun Ra

Hermann Lee autocoñominou-se Sun Ra, considerou-se um médium intergaláctico e formou a sua própria orquestra com vários heterónimos: ARKESTRA, SOLAR ARKESTRA, SUN MITH, INTERGALACTIC PLANET, COSMIC, qualquer um deles revelando uma preocupação aberta pelos problemas siderais e por uma estranha metafísica.

Músico que jamais conheceu limites, reinventou-se como Mito planetário; a sua arte é uma geografia sagrada onde se definem tecnologias electrónicas avançadas e simbolizações históricas de profunda significação; simulacros musicais, filtrados através da luminosidade amorosa de melodias simples e encantatórias.

Disse Mircea Eleade: *“A abolição do tempo profano e a projecção do homem no tempo mítico não se produz naturalmente senão em intervalos essenciais onde o homem é ele próprio no momento do ritual”*.

A música de Sun Ra é ritual, inclui no movimento sonoro figuras plásticas, bailado, gesto secreto, luminotecnia, projecção de *slides* ou filmes, conjunção grotesca do passado e da previsão onde os termos dum fanatismo fetichista conduzem à alienação onírica.

A coreografia de Sun Ra imita sempre o gesto arquetípico, é a revivência dum rito, a consequente imposição do tempo antigo, signos magnificados pela cibernética e pela evolução tecnológica.

Nas orquestrações de Sun Ra há que ter em conta a revalorização intensiva das polirritmias afroasiáticas sobre eventos sonoros impulsionados pela percussão orgiaca.

Sun Ra é a procura duma realidade ancestral, sobrevivência duma cultura africana no mundo da tecnologia electrónica.

Para Sun Ra não é possível viver na falsa reconstrução da sociedade tribal num Tempo Heliocêntrico, onde tudo volta a acontecer.

Bacanal, metáfora do *happening*, do surrealismo, da farra.

A inscrição, tipo colagem pop, de modulações electrónicas nas texturas sonoras instigava vibrações viscerais, tensão-repouso, por vezes *swing*, e é neste aspecto que se insere Sun Ra no projecto da pós-modernidade.

A notação musical era feita através de esquemas gráficos que correspondiam a vibrações sonoras e Sun Ra explicava: "*Quando a Terra for atacada haverá uma guerra de vibrações, e é essa luta que eu estou preparando*".

Apesar de ser um dos mais conceituados músicos de *free jazz* Sun Ra abriu amplos horizontes a esta tipologia vanguardista música negro americana, considerou-a como forma de *pop art*.

Os músicos das suas orquestras envergavam trajes ameríndios numa extravagante alusão ao culto do sol.

Os conceitos parapsicólogos e os elementos do esoterismo animavam a comunicação entre os músicos; Sun Ra seduziu-se pelo espectáculo visual, aproveitou-se da ficção científica, da banda desenhada, de histórias africanas passadas de boca em boca.

Os sôpros e as percussões desenfreados, vocalizações litúrgicas, aliam-se à instrumentação electrónica em livre espiritualidade.

Sun Ra foi um sacerdote, um celebrante dum culto por ele imaginado, um chefe de seita esotérica onde o músico iniciou o seu conhecimento ritual.

"*Uma falsa nota provoca a desordem do Universo*" profetizava Sun Ra. Ele era um alquimista do som.

Justificava-se no espaço, na cosmogonia, na velocidade, na duplicidade som / luz, na figuração escatológica duma filosofia peculiarmente negro-americana.

Sun Ra, o grande, o senhor, o mestre, o sábio, o bruxo, o misticador, o médico, é para sempre uma das maiores figuras da *black music*.

A música de Sun Ra é obra aberta, simplicidade, paz, beleza, fantasia; como proclamaram os anarquistas do Maio 68: "*A revolução é uma festa*".

música popular brasileira

A globalização da *pop music* encontrou dialécticamente a memória tribal da música brasileira.

Os elementos estruturais que fermentam no seio das criações da **música popular brasileira** (MPB) indicam com perfeição a interpenetração de culturas.

Triangularmente: por um lado, um regime psicológico de contradições que agem como catalisadores do pânico irracional, incontornável e selvagem (herança da escravatura); por outro, um sistema de fantasmagorias que concebem a tecnologia musical como uma existência própria e independente; *tertio*, as formas de organização duma personalidade básica que dá significado à criatividade mágica musical (a herança colonial) - como se os epifenómenos eléctricos dissimulassem as culturas, o inconsciente da criatividade.

Para esta abordagem interessa-nos apenas o fenómeno da música pop; e a esta relação ancestral triangulada vem juntar-se o pólo imperialista que esteticamente oferece a pop a uma das maiores áreas da sua influência: o Brasil.

O imperialismo marca e distribui o *rock* no mundo; o racismo e o colonialismo estão votados a não deixarem despertar interesses estéticos autóctones e progressistas.

Daí que o Brasil com a MPB tenha surgido como um ponto alto de interconexões da música indígena e da *pop music* internacional.

A bossa nova foi um estado prévio da MPB; na bossa nova já se indicam os regimes de sincretismo.

Aqui, os regimes percussivos são implicitamente índios e negros mas o sistema harmónico é ocidental.

O tópico ambivalente da relação entre consonância e dissonância diz-se por motivações geoculturais (*e.g.* localizáveis na música nordestina).

A música popular brasileira explica-se pelo desenvolvimento do comércio e a formação das cidades, local de encontro de diversos povos, num sincretismo original.

As relações grupais explicam que o samba (substracto da MPB e da bossa nova) ao compasso 3/4 absorva adjetivações múltiplas: valsa, bolero, rumba, *e.a.*

A sociedade brasileira, no dizer poético de Roger Bastide, que inspira este escrito: *“é uma poeira de relações interindividuais, a casualidade externa domina a interna”*.

Na verdade, é de fora que vem o tónus da racionalidade musical (o sistema tonal europeu, o fraseado negro-americano do *jazz*); uma patologia exógena institui a MPB.

Doutra parte, os elementos estranhos são metamorfoseados, modificados em termos de cultura regional (triangulação do português, índio e negro) e plasmam uma reinterpretação dessas influências, o interno domina o externo.

Segundo Boas, grande antropólogo da civilização ameríndia, as inovações e os empréstimos são mentais, não podem manifestar-se para além dos limites impostos pela própria experiência dos indivíduos.

Uma multiplicidade de processos microindividuais condiciona a generalidade estética da bossa nova com Tom Jobim, arranjador e compositor ou de João Gilberto, cantor e solista de violão.

Se voltarmos ao Passado, temos uma explicação correcta da realidade presente na música brasileira.

O índio e o negro passaram duma sociedade comunitária a uma patriarcal e latifundiária, do regime de castas ao de classes.

Assim, os pressupostos místicos da sua música vêem-se transformados por dupla influência; por um lado, a mentalidade portuguesa e cristã, com a sua tecnologia ocidental europeia, a sua instrumentação e, por outro lado, a modificação morfológica desta música ocidental ao nível do conceito rítmico e tímbrico que se organiza a partir da relação escravo /senhor, intérprete /compositor, empregado /patrão e que preserva instrumentos indígenas.

No século XIX, com a crise da escravatura, o negro passou da agricultura comercial (escravocrata) à agricultura de subsistência, um retorno à liberdade comunitária e aos seus valores musicais, contaminados pelo saber colonial.

Na fase colonial, era nas festas que o negro expressava o seu viver musical, como numa recordação ancestral. A sua música é sempre citada pelo branco como uma manifestação de patologia, histeria, neurastenia ou imbecilidade; a sedução da integração e dos valores europeus, leva o negro a uma tentativa de assimilar os signos da música branca, como o fez com a **língua portuguesa**.

O **sincretismo** (a miscelânea de civilizações ou culturas) não é o resultado ou o somatório dum encontro, mas é sim uma analogia musical dos inconscientes branco, índio, e negro relacionados, como na religião umbanda.

A música brasileira é então, uma sobrevivência africana. É oportuno sublinhar que os índios sofreram de modo diverso essa aculturação; como primeiro factor, eles eram os nativos e depois não foram mobilizados para um contacto tão estreito com os brancos ou noutra mescla.

A dança erótica dos negros do candomblé é a mesma dos negros de África mas a música e a dança estão já maculadas pelas técnicas de instrumentação colonialistas. Os músicos, na sua frenética criatividade, estão sujeitos à consciência colectiva que é cristã, recebida dos portugueses, e fetichista, trazida de África.

Outro aspecto bem especial da música do Brasil é que foi na cidade que se preservaram as mais fidedignas características da música africana, porque os negros trazidos como escravos eram intencionalmente separados das suas castas originais, as etnias eram deliberadamente misturadas para evitar qualquer unidade política. Ora o continente africano pré e pós colombiano é um quadro diversificado de culturas, línguas, etnias, castas, países, cada qual com a sua manifestação musical específica.

Lógicamente que essas raças separadas da sua natural ecologia africana, estirpadas das suas próprias culturas, tiveram de encontrar na cultura portuguesa, na religião cristã, um recurso (fictício ou profundo) para a reconstrução da unidade; na música, a instrumentação e a técnica tonal europeia têm o papel que a língua portuguesa teve para o regime da comunicação verbal.

E por que é que cidades como Rio de Janeiro, S. Paulo, S. Salvador da Baía foram locais privilegiados deste renascimento negro? Simplesmente porque nas cidades, os negros se reuniram em confrarias religiosas, seitas

esotéricas, procurando reabilitar os seus ancestrais saberes africanos à margem do centrismo europeizante dos campos, onde os negros estavam intimamente mesclados na organização fechada e familiar dos senhores do campo.

O P.e António Vieira bem disse: "*O Brasil tem o corpo europeu na América e a alma africana*".

Os valores místicos confrontavam os valores económicos da dominação branca e fervilhavam subversivamente na música popular brasileira.

Neste século XX, com a revolução industrial e o incremento do urbanismo, a desafricanização tornou-se um meio de subir na escala social.

O negro, o índio, o branco aceitam o sistema tonal do ocidente como sendo a estrutura natural da música. A aculturação é o signo de prestígio e do *status* de "civilidade".

Mais ainda, os mestiços de africanos têm uma filosofia pragmática e utilitária onde, como disse Bastide, o que conta é o sucesso - por isso, a música brasileira não está empenhada em valores cósmicos, meditativos, mas na qualidade individualizada e concorrencial.

Roberto Carlos, cognominado "o rei", inicialmente fascinado pela arte de Elvis, pode ser considerado a mais importante figura da música de massas do Brasil; a poesia jovial, despreocupada e ingénua de Erasmo Carlos, seu *alter ego* marcou o destino das letras pop em português.

Depois duma Idade de Ouro (nos anos 60-70) a ideologia das foto e telenovelas mais a agressão publicitária das canções de consumo conduziram a uma vertente fortemente mercantil.

idade de ouro da MPB

Podemos anunciar uma idade de ouro da MPB, de forma arbitrária, subjectiva segundo um critério do gosto.

A voluptuosa afectividade musical do negro mais a mitologia comercial do branco deram as canções livres de Elis Regina, a paixão melancólica de Maria Bethânia ou ao protesto político de Chico Buarque.

Caetano Veloso esteve em Londres, onde participou na revolução psicadélica e contactou com a música dos PINK FLOYD e dos BEATLES.

Daí, se lançam as mais fortes raízes da MPB - o grito do Ipiranga do movimento **Tropicália**; um enlace amoroso desta música sul americana com a música pop anglo-saxónica.

A Tropicália liga o bossa nova ao *rock*, o samba à arte electrónica; como o *reggae*, a Tropicália reivindica o legítimo direito do Terceiro Mundo à estética contemporânea - pinturas licorosas, de cores quentes, ingénuas, autênticas de Djanira feitas som, a mesma verdade sem lucros ou juro eterno, de consumo imediato.

A Tropicália já não é o sincretismo católico-fetichista do samba, antes a união imaginária do som tropical com os delírios cósmicos da revolução psicadélica.

Dentro da obra de Caetano Veloso preferimos o todo das interpretações em que o cantor privilegia o sentido melancólico, a entoação arabiizante do tratamento melódico; a canção "*Pássaro Proibido*" ilustra de modo evidente esta acepção estética; Caetano canta o poeta lírico Caetano, desmaiado no mundo sublime do sujeito poético.

"*Transa*" é talvez a mais perfeita criação de Caetano Veloso, no sentido em que vive do folclorismo e liberta a pureza misteriosa da sua voz, apóstrofe dum grande compositor/ intérprete; em "*Transa*", como nas interpretações solitárias que ele fez dos BEATLES, a temática é um prelúdio, um momento melódico sensual que passa por transformações subtis e encantatórias, entoações sombrias do rito umbanda, ritmos prenhes do

candomblé, impressionismos carnais, até repousar languidamente na memória do tema enunciado.

A canção melancólica e monótona dos ameríndios, mais a plangência dolorosa dos cantos dos escravos negros, mais a nostalgia lusa dos colonos, deram tanto sentimento à canção “*a chamada*”, de Milton Nascimento; fogo que se ouve arder, dor que existe e se sente, prazer de curtir contente, a vida que se inflama de repente; tristezas amenas, tremores violentos, palavras luminosas; primitivo, feiticeiro ou, terno, sábio, doce.

A MPB reatualiza os momentos mais grandiosos da vida brasileira; contemplar uma enorme plantação, a silhueta das palmas no pôr-do-sol, as encostas vivas dos morros, o reflexo transparente da plumagem índia nas águas amazônicas, as labaredas verdes das searas - uma poética que, em música, se traduz pela movimentação de ritmos africanos, evocação de timbres ancestrais ameríndios, alegoria de onomatopeias negróides, numa estrutura de fraseado jazzístico.

Na MPB o instrumento mais importante é o violão (*mutatis mutandis*, como a guitarra eléctrica é o do *rock*); Baden-Powell, Gismonti ou Paulinho da Viola, signos de profundas e evanescentes revitalizações da tradição popular brasileira; suficientes para ilustrarem a realidade e a importância da MPB no mundo, culminando no saber musicográfico de Arrigo Barnabé, um *alter ego* brasileiro de Frank Zappa.

Arrigo Barnabé foi a grande revelação da música pop brasileira do final da década de 70.

Apoiado numa poética *underground*, marginalizado pela extravagância da contestação; Arrigo Barnabé é um músico pioneiro músico a contestar, revolucionar o *status* de acomodação e comercialização da MPB.

Ironia simpática, senão agressiva, através de arranjos orquestrais exuberantemente lógicos, denotando conhecimentos apoiados na erudição popular brasileira e na teoria da música clássica contemporânea.

Barnabé reduz as influências seriais ao esqueleto acústico dos *riffs* inspiradamente *funky*.

Explora o timbre dos sopranos (duas cantoras); em contrapartida, assoberba o fluído melódico-harmónico de comentários falados por ele próprio, na sua áspera dicção, de modo trasbordante, sátira de signos auto-afirmativos.

As estrofes ritmadas, dentro de métricas excepcionais, são viris, arrebatadoras, e servem de cenários a acontecimentos musicais/teatrais indómitos.

O *kitsch*, o humor bem brasileiro, veicula uma crítica soberba e acutilante, na boa tradição dos cantores populares que morigeram os costumes.

Esta arte de Arrigo Barnabé é um **teatro musical** MPB.

o reggae

No mundo mental das culturas vitimadas pelo colonialismo são, na verdade, bem estranhos os padrões intelectuais.

Por exemplo: os índios dos Andes têm uma arquitectura primitiva de elevado teor geométrico e rígida abstracção de formas; à rarefacção do ar nessas altitudes andinas corresponderá a rarefacção de formas.

Os esquimós são, por natureza, nómadas; aos transportarem os seus haveres, transportam a sua cultura, e a literatura esquimó consistia em preciosas e sintéticas grafologias sobre tabuínhas leves transportáveis.

Vamos, neste estudo sobre o *reggae*, tentar provar que a função do artista *reggae* tem valores comuns aos do *rock* americano, mas, que não se pode negar a função religiosa que originalmente um músico assume na Jamaica.

Eis porque Bob Marley é uma espécie de xamã.

A história da pop acompanha a vertigem do dia em que vivemos, das mudanças impressionantes da nossa maneira de viver; é curta (tem 50 anos) e conheceu acidentes e estilos geoculturalmente dispersos.

A história do *reggae* tem uma dupla possibilidade de análise; por um lado, relembra a primitiva história do povo da Jamaica, lá longe vindo de África e do seu contacto com os indígenas das Antilhas; por outro, no domínio pelos europeus e, por fim, pelos norte-americanos.

É nesta última fase que surge o *reggae*, confluência da pop americana e da música popular jamaicana.

mento, ska e reggae

O *ska* provém do cruzamento do *mento* com o *rhythm and blues*.

O **mento** era a música *folk* da Jamaica e caracterizava-se por um batimento quaternário com forte acento nos tempos fracos de cada compasso, o que criava uma certa ambiguidade rítmica chamada *hesitation beat*.

O **ska** vem depois, com a repercussão dos *rhythm and blues* americanos que se ouviam principalmente via rádio. O *ska*, como o dos SKATALITES, introduziu outro elemento, um *pattern* rítmico falado à maneira dos *disc jockeys*.

O *ska* evoluiu para o *reggae*.

No **reggae**, as síncopes são brutais e acentuam os tempos fortes de cada compasso.

Sendo assim, se num 4/4 o *ska* acentuava os tempos fracos, a 2ª e a 4ª batida, o *reggae*, à maneira do *rhythm and blues*, acentua a 1ª e a 3ª, os tempos fortes.

Os mitos ancestrais do *reggae* teriam sido Lee "Scratch" Perry (grande precursor do *dub*), Maxi Priest e Big Youth.

Entre os discos mais notáveis do *reggae* estão "Catch a Fire" e "Burnin'", dos WAILERS, Peter Tosh, ativista e cantor barítono publicou "Legalise", 1976; "Equal Rights", 1979; e "Bush Doctor", 1978, com Mick Jagger e Keith Richard.

DOS TOOTS AND THE MAYTALS será exemplar a compilação CD de "Funky Kingston"/ "In the Dark".

No fim dos anos 50 sucedeu o movimento do **o.k. jazz** que relacionava fraseados do jazz com ritmos e tradições melódicas centro-americanas.

As **músicas populares** marcaram as morfologias do pop *rock*, mas entre as centroamericanas (inspiração infinita para o discurso do *rock*) talvez o *reggae* tenha sido a mais importante causa exógena desde os anos 70, e foi a semente do **rap** e do **bip bop**.

O *reggae* teve fortes influências no *rock*.

Como melhores exemplos temos “*Redondo Beach*” de Patti Smith em 1975; “*Flow Motion*” entre os trabalhos dos CAN; “*White Man in Hammer-smith Palais*” dos CLASH, 1978; “*Regatta de Blanc*”, 1979, e “*Roxanne*”, 1978, dos POLICE; “*Gangsters*” (*reggae + punk*), dos SPECIALS, 1979; ou na mesma hibridação “*The Selecter*”, do grupo homônimo. Os MADNESS, entre outras obras, apresentaram o saxofone à maneira do primitivo *ska* em “*The Prince*”, de 1979. Os UB40 complementaram o *hesitation beat* e o baixo do *reggae* na generalidade dos seus melhores discos. Blondie em “*The Tide is High*”; Neil Young em “*Kaya*”; Stevie Wonder em “*Master Blaster*”, 1980; J. Geils Band em “*Give it to me*”, 1973, e “*Mother and Child Reunion*” de Paul Simon são eloquentes documentos da expansão da música popular jamaicana no *rock*.

semântica do *reggae*

As expressões místicas populares têm no *reggae* um carácter misto de psicadelismo contemporâneo e de vivência tipificada pelo uso de estupefacientes entre o povo das Caraíbas.

O que vou pôr em causa não é mais o carácter ideológico e musicológico do *reggae*, nem traçar o seu destino desde as suas origens, mas provar que a função do músico de *reggae* é bem semelhante à função xamânica, ou pelo menos está relacionada com essa atribuição social.

Um concerto será a reprodução moderna da sessão extática ou de possessão.

Atitude de orgulho, o homem atinge o divino, comove-se, excita-se, eleva-se; o músico como xamã peculiar, mostra o domínio técnico sobre a linguagem dos deuses que é a música.

Tomando uma acção pública de defesa dos interesses oprimidos, música ritmada, gradualmente envolve a plateia, e esta, em frémito espasmódico, acompanha o itinerário cadenciado do ritmo com o corpo, o efeito contagiante e laudatório do músico transmite-se a todos e a colectividade (uma comuna, na ocasião); entra numa alegre epifania dionisíaca, como disse Ion M. Lewis no seu livro "*Êxtase Religioso*".

Esta comunhão emocional e paraextática é conotavelmente mística, onde um músico dramatiza um acontecimento místico, comprometido com alusões eróticas e amorosas, políticas e sociais. Jimmy Cliff, neste sentido, é considerado o pioneiro do *reggae*.

O Rastafari (o malogrado Selassié, déspota da Etiópia) era invocado pelo músico, como um deus vivo, e a função de Junior Byles, cantor, é a de sacerdote que apela o auxílio superior num exercício estético que é

uma arma contra a humilhação e o desespero de um povo vítima do imperialismo.

Outro músico, Augustus Pablo, é meramente considerado um profeta rasta, ele anuncia a presença da divindade, fica possuído pela aura divina (é um possesso) e as sessões espíritas inspiram os concertos *reggae*.

O *reggae* dos TOOTS AND THE MAYTALS é um culto de protesto, rebelião musical que afirma a verdade originária da civilização das Caraíbas, aspiração separatista contra a repressão unidimensional do Ocidente. Del Roy Washington canta o rasta numa sensualidade rara.

Se transportarmos estes estados de manifestação xamânica doméstica para um ministro chamado Peter Tosh (assassinado em meados de 80), vemos que a aberração cênica dos seus concertos, a mimesis satânica dos seus ritmos, eram uma resposta idêntica e social à daqueles criados ofendidos: Tosh pretendeu exorcizar a Babilônia (os EUA na gíria popular jamaicana), deliberadamente libertar o povo do domínio americano.

Este ritual xamânico que é o *reggae* implica o conhecimento de técnicas obscuras mas oficializadas pelo saber ancestral da tribo e, cada xamã, ou músico, possui um sistema de inspiração possessiva, pessoal, que pode mesmo vir a fazer escola - o público, desta maneira, confia na dominação espiritual do xamã pela divindade, encontra nele uma possibilidade de acesso das suas reivindicações ou queixas (doença, desemprego, fome) e essas técnicas xamânicas concretizam-se musicalmente em idiossincrasias tecnológicas; Big Youth Buchanan instituiu o *shank rhythm*; Robb tocava baixo de forma pessoal; Dennis Alcapone dramatizava o estilo *talk over*, que significa um longo solilóquio onde o músico disserta sobre problemas respeitantes ao povo enquanto os ritmos progressivamente se enfurecem até ao eclodir das melodias hipnóticas indicativas dum clímax.

As lutas de Kingston na Jamaica são idênticas nos seus propósitos às do Soweto na África do Sul no período do *apartheid*.

A categoria do músico depende duma prova de aptidão pública, e com base no reconhecimento da genuína vocação, o artista auferes das qualidades xamânicas e fica apto a uma liderança moral e política através da prática musical.

O reconhecimento da posição de prestígio musical depende, fundamentalmente da popularidade do artista-xamã.

U-Roy e I-Roy, ao tocarem, rezavam ao seu Deus-Rasta, divindade viva, intercediam junto dele pelo seu povo; nunca ninguém inventou um Deus ou uma linguagem; são fenómenos sociais e não individuais - os pressupostos da prática musical estão definidos na cultura em que o músico vive.

A inspiração ancestral é, desde logo, o fundamento para a vocação musical-xamanística.

O homem tribal, como Desmond Dekker ou Jimmy Cliff, enfrenta o imperialismo munido dos seus segredos tribais, e a sua missão é remover a causa ostensiva do sofrimento popular, restaurar o equilíbrio e a harmonia, levar às massas jamaicanas e mundiais a alegria e a sensação de liberdade, que se conquistam pelo sofrimento e o dispêndio de energias no acto possessivo do poder.

Depois de beberem, fumarem o tabaco ou a *ganja*, inicia-se um diálogo entre os espíritos e o público; a música é uma revelação perceptível da existência da divindade e surge apelo concreto do músico, resultado de uma técnica especial que só os agentes rituais conhecem.

Os WAILERS, que frequentemente acompanham Bob Marley, são xamãs auxiliares, dramatizadores de transe compulsivos e magnetizadores da assistência; reforçam a experiência de possessão do corpo xamânico central de Marley.

Os BLACK UHURU assumem-se na disciplina mágico-religiosa com Sly Dunbar e Robbie Shakespear.

O *reggae* é indestacável da *ganja*; as folhas desta planta sacralizada e sacralizadora induzem ao transe, transportam o sacerdote e o público à dissociação necessária para a ocorrência ritual do transe.

O *reggae* é então uma busca de excitação religiosa, que opera por um trabalho interior de alegria, euforia, um todo de significações místicas que culminam no êxtase ou no transe - e que comunalmente diz respeito aos músicos e ao público.

A plausibilidade psicadélica é confirmada pelo uso de *ganja*; o *reggae* funciona no sacramento deste estupefaciente, misto de religião instantânea e culto de possessão periférico.

Um outro facto relevante é nas sociedades de culto periférico da possessão, como aquela a que pertence o *reggae*, que o rito musical se apresenta como tendencialmente um rito xamânico.

O ritmo, em particular, é um estímulo para o transe, reforçado pela ingestão de bebidas alcoólicas, vasodilatação resultante e aumento do ritmo respiratório, inalação de fumos inebriantes, evasão física da cadência musical até ao êxtase.

O calipso, o *mento* e o *reb* são antecedentes do *reggae* e classificáveis como músicas *ethno* de massas, em que o ritmo define o nome da própria música.

O *ska*, com as efusões turísticas que caracterizam também o samba brasileiro, é seu antecessor como mercadoria, mas é o movimento salsa (como a bossa nova para a MPB) que permite historicamente o surto do *reggae*; os Tito Puente, Ray Barreto, Tito Rodriguez, Machito, Johnny Pacheco, Chico O'Farrill são profetas deste género novo de música pop e artistas consumados de salsa.

No *reggae*, o contratempo é colocado de forma lancinante - o uso do batimento duplo (*two-beat*) no baixo; e a guitarra acompanha em oitavas paralelas os batimentos.

A versão bíblica de Marcus Gravey é inspirada na teologia judaico-cristã dos *rastafaris*, seguidores da religião rasta, mas a palavra incendeia a revolta, como "*Exodus*" de Bob Marley que sendo uma canção popular é também crónica, apelo, julgamento.

O *reggae* saiu dos *ghettos* de Kingston, mas uma influência compósita marca esta tipologia musical; o *black rock*, dum Fats Domino, o ritmo tropical dum Nat King Cole, o *white rock* dum Elvis, o som de Memphis, a improvisação do *jazz*, *e.a.*

Na sociedade jamaicana patriarcal e fortemente estratificada, o xamã é um homem, e não é com surpresa que vemos serem os músicos *reggae* quase exclusivamente do sexo masculino, o que se projectaria no *rap*.

Diz o antropólogo Marshall Sahlins: "*É inútil procurar uma realidade que seja da ordem da cultura que não tenha tradução em termos de actividade intelectual, pois os indivíduos põem em jogo um sistema de conceitos que define a própria forma de acção*".

O *reggae* atesta esta afirmação científica e mostra que a imutabilidade de muitos traços culturais numa civilização arcaica, mesmo abafada pelo colonialismo e pela modernidade, reproduz estereótipos músico-religiosos em situações extrapoladas; o xamanismo, condenado pela inquisição dos

cristãos e senhores, ressurgiu explosivamente noutra forma ritual, a música popular jamaicana.

Da mesma forma que o jogo competitivo (desporto) traduz estruturas padronizadas de agressividade controlada (ainda sanguinariamente praticadas no boxe) assim o *reggae* é uma organização musical e socializada do culto xamânico da possessão, outrora instituído como um ritual religioso dominante.

Em suma: podemos daqui inferir que a música pop tem uma função mítico-social diferenciada pelas diversas culturas em que se expandiu e, podemos muito bem compreender que é o surgimento paradoxal dum música da projecção do *reggae* numa zona abandonada aos ventos mornos tropicais e à espuma sensual dos mares, como a Jamaica, onde uma tecnologia electrónica (os instrumentos utilizados pelos músicos) é adoptada em prol da funcionalidade arcaica dum culto xamânico.

O *reggae* é mais um exemplo, e dos mais notáveis, da capacidade de contestação e afirmação dum praxis religiosa primitiva, que transparentemente exala do êxtase musical popular.

Bob Marley era louco ?

- Bob Marley era louco?

Esta pergunta é aparentemente sensacionalista. É extensa a lista dos músicos pop *rock* que sofreram prisões, internamentos, julgamentos discriminatórios, policiais e psiquiátricos, atentados graves à sua existência física, moral e social.

Bob Marley foi preso e atingido a tiro, perseguido por agentes ideológicos e executores da política imperialista.

Mas vamos reter-nos mais no facto psicanalítico, e estudar o psiquismo de Bob Marley no sentido de expor a justa reivindicação da liberdade individual que ele simboliza.

Integrámos o *reggae* na sobrevivência de um ritual xamânico autóctone e por isso tomamos a psicologia característica do xamã (que pôs à psicoantropologia clássica a questão: «*o xamã é um doente mental?*»).

A criação musical de Marley depende do cenário cultural jamaicano e do estímulo do agente psíquico da *ganja*. A sessão *reggae* é uma antecâmara do asilo.

Nas sociedade tribais, certas características de comportamento anormal são encorajadas ou toleradas como um escape cultural aprovado e apropriado; ora, o *reggae* e a pop fazem parte de um enredo tribal.

O transe em Bob Marley é um síndrome reactivo de causas culturais, um exasperado sentimento de perseguição (descendia de escravos, era um cidadão do terceiro mundo); a sua postura psíquica é considerada dentro dos padrões culturais jamaicanos, como uma qualificação espiritual, que nada tem a ver com os catálogos da psiquiatria para epiléticos, desarranjados, insanos.

Alguns psicólogos falam da *pop star* como neurótica, nevrótica, psicótica, compensada, autonormal, que adquiriu *insight* para lidar com as vas-

tas plateias demenciadas pelos psicotrópicos ou estupefacientes (e.g. o perito de toxicologia C. Olivenstein).

Os sintomas de transe em Marley não podem ser entendidos em termos de psicopatologia, antes como uma funcionalidade ritual bem determinada.

O concerto para Marley era uma *performance* dramática, hiper-emocional, onde eram expressados os problemas mais profundos da existência social.

Marley atingia o transe e dele saía purgado de todos os regimes traumatizantes que o capitalismo provocou e marcou no sujeito; cantar e tocar música era libertar-se e libertar os outros.

Marley não foi um curandeiro, a sua psicoterapia articula signos imaginários do *reggae*, tem como sentido final o prazer, num itinerário em que são exorcizados todos os signos do terror (policial, militar, judicial ou psiquiátrico).

O êxtase não é um fenómeno musical, é tão psicológico como uma vertigem cuja condição de ser é independente das leis físicas da gravidade, mas Marley parte da música e da *ganja* para as portas abertas da possessão.

Marley possuía o quê? Marley ficava possesso dos maus espíritos domésticos e sociais, simbolizados na polícia, no patrão, no déspota militar, nas catequeses cristãs, nos tribunais (forças demoníacas da condenação), e através da sua música e do seu teatro psicológico exorciza-os, repele-os com a técnica oculta do músico, com a sabedoria ancestral dos antepassados xamãs.

É que a vida de Marley começara há muito tempo, desde o gesto histórico da largada de Sagres das caravelas do Infante.

Depois vieram a colonização, a disseminação racial, a cristianização do mundo, a geografia universal, a ocidentalização das civilizações planetárias, a Babilónia.

Pode um homem ser culpado dos factos que se perdem na noite dos tempos? Não tem ele o direito de reivindicar a sua liberdade de ser?

Bob Marley fica como um grande músico, um gladiador da liberdade, um xamã do séc. XX.

Bob Marley era louco?

Mahavishnu *trip*

O momento de pura fruição de determinada música perpetua-se na nossa memória como reiteração duma experiência estética sublime.

Num dia qualquer de 1977 coloquei um *LP* da MAHAVISHNU ORCHESTRA no prato do gira-discos.

O som inundava-me, espuma imponderável.

As melodias transpareciam em trajectórias infindáveis, figuras poéticas dum caleidoscópio.

Abelhas sibilantes que me subiam à garganta. O som de água vinha dum piano eléctrico ou tocado numa máquina; só uma máquina podia proporcionar tal lógica geométrica.

Os harpejos desfibravam os meus nervos e eu transformava-me em lava líquida.

Sentia-me deliciosamente alucinado, penetrado por prazeres estranhos, seduções eróticas musicais.

Febre. Fosforescência agógica permanente, cintilações tímbricas interiorizadas.

Duas linhas sonoras convergentes delimitavam o espaço; outras surgiam na confluência daquelas. Formaram um círculo melódico raiado. Segui-as com o pensamento até às extremidades.

O guitarrista McLaughlin metamorfoseava vibrações, cânticos, sonoridades de aparência telepática, uma prece hindu elevava-se das frases cíclicas, cornucópia de escalas exóticas, lembranças de caril, cor e odor.

Cargas infindáveis de informações tácteis e auditivas.

Sente-se a dor do violinista ao tocar. Sensações que percorriam o meu corpo / violino sexual. Arrepio de luxúria incontrollável.

A música levava-me para outro tempo. O tempo dos cristais de som movimentado para eras utópicas. Certas escalas indianas da orquestra convertiam-me em êxtases de quietude. As pulsações da bateria davam lugar aos sons de violino.

Novo solo que começou pulsante, fazendo latejar as veias, travo amargo na garganta e esbatia-se cadenciadamente.

Um baterista: os pratos tilintavam, chocalhavam; marulhar de vidros, graves do bombo palpitavam perseverantemente com o seu pedal mágico.

Abandonei-me no langor deste pensamento pacífico; felicidade primária e livre; eu era ave.

O cérebro rodopiava numa tontura interminável que prostrava num momento verdadeiramente eterno; o real não era separável do imaginário.

O guitarrista expunha essa ternura nas suas melodias sem o medo adulto, sem o pavor da morte.

Absorvia todos os seus pensamentos, compreendia-os nos ritmos corantes, lentíssimos e compassados, tristes e alegres, convulsões sincopadas da orquestra.

Os sons reais saíam dos altifalantes e recebia-os difundidos em vários timbres metálicos ou cavernosos, rodopiantes, entorpecentes, numa infinidade de volutas, manchas etéreas e longínquas.

A música da MAHAVISHNU habitou-me, até que o braço da máquina levantou a ponta de safira e conduziu ao silêncio, ao fim, ao espanto intemporal.

transadora lora

8. sonho e vazio

mercadoria ligeira

Este texto vem a propósito do equívoco que o termo **música popular** provocou no seu próprio desenvolvimento ideológico.

A música ligeira é mais um paradoxo do Coringa, é por demais significativa de triunfo do Capital investido na Música e do gigantesco mecanismo ideológico que à sua volta se desenvolveu.

Em primeiro lugar, a **música ligeira** é formalmente dependente do modelo multinacional que busca reproduzir.

A música ligeira pertence ao estereótipo imperialista; a melodia assume-se no conceito planificado pela indústria publicitária, na medida em que a sua identidade está na memorização fácil, epidérmica, imediata, de fixação gratificadora.

A repetição oral, que solicita um esforço mínimo, garante em si mesma a reprodução da ideologia dominante, já que contextualmente não é alusiva a mais nada.

A textura rítmica pouco tem de especificamente brasileiro ou nipónico; desceu, na sua simplicidade grosseira a sevícias métricas da música de dança barata, anódina e insignificante.

A harmonia não vive nenhum enredo complexo e é escrava absoluta do tonalismo ocidental mais curto de ideias.

A realidade tímbrica tem o mesmo cariz; utiliza de forma elementar as instrumentações que estão na moda tecnológica; é usufruto do saber das músicas de *cocktail* ou, por vezes, numa farsa pungente, recupera certa instrumentação autóctone como as percussões e o berimbau, adoptando uma "tecnologia deposta e superada".

A ideologia está impregnada de nacionalismo, chauvinismo e provincianismo - a figura do músico ligeiro é manipulada pela indústria musical; o populismo é instigado quando os *mass media* insistentemente introjetam doses maciças de canções destes artistas, ou quando exploram a intimidade corruptível das patéticas *stars*.

A Arte Popular só tem uma acepção; a da veracidade antropológica da criação artística, a da coerência forma; a música popular estrutura-se sobre semiologias historicamente resultantes da veracidade do conteúdo - sentidos iminentes da revolução realmente vivida pelo povo.

Um músico como Ravi Shankar provém da civilização indiana e lega ao saber do público uma historicidade genuína do seu povo, declara a autonomia digna da cultura popular a que pertence; pelo contrário, a canção ligeira é o produto dum mecanismo de distração e alienação.

Ao vincular a sua música à *ratio* ocidental (escala diatónica, métrica) a música ligeira tornou-se mesmo um **estilo** na exclusividade unidimensionalizadora da indústria da cultura; mas o estilo musical ligeiro nada mais é que uma estrutura de identidade que garante a imitação, tão nobre quanto uma nova marca de refrigerante que uma multinacional lança no mercado.

A arte, e o *rock* é uma arte, foi estiolada por uma racionalidade económica e administrativa que conduziu ao despotismo burocrático da comunicação.

A electrónica absorveu plurivocamente todas as músicas populares.

Vídeo, estéreo, quadrfonia, *compact disc*, *e.a.*, vão surgindo em diversas situações geográficas e diferentes épocas.

A informática estendeu a comunicação por redes planetárias e interplanetárias, homologando todas as outras tecnologias.

A música ligeira, no seu sentido de alienação, convoca apenas o lado sentimental, e propicia o reforço da ideologia dominante.

O tonalismo europeu que atingiu o auge nos finais do século XIX, cedeu a uma fragmentação discursiva, a outras técnicas musicográficas, à pulverização do conceito de música em indivíduos (solistas) ou grupos (combos, orquestras).

Átomos, neutrões, células, corpos irradiantes num espaço sem limites.

Mas não houve um Nat King Cole músico de *jazz* e outro de *music-ball*? Não assistimos nesta era do vídeo ao compromisso estético de

Plácido Domingo com Julio Iglésias - um curto circuito que a música ligeira e a sua propaganda faz com a arte musical considerando-a pura mercadoria?

As *pop stars* são na indústria dos média também mitos da música ligeira - o conceito de música ligeira esbateu-se e, através do poder coercivo da publicidade, surgiu recuperado em várias formas reaccionárias e exclusivamente mercantis da música *pop rock* - (e.g. intérpretes clássicos com vedetas do *pop rock* entre outros amigos do dinheiro).

Um crítico especialista em bel-canto perguntava: "*como posso eu saber se é Luciano Pavaroti que canta se apenas oiço uma voz descaracterizada pelos sistemas todo-poderosos de amplificação?*".

A audição do disco convoca uma percepção cognitiva auditiva. Se o *rock* é uma criação multisensorial - a própria espectacularidade estigmatiza a arte do *rock* e projecta-o sobre as massas como um fenómeno espúrio do entretenimento (e.g. Celine Dion, Mariah Carey, e.a.).

O **entretenimento** é, afinal, o terminus da filosofia debilitadora da música ligeira.

O *pop rock* como criação artística supera a propaganda.

O *rock* é como uma árvore. O tronco desenvolveu-se até uma altura e agora só poderá continuar a ramificar-se; ostenta o viço das folhas, decora-se com flores exóticas, exala outros perfumes.

Frondosa e agitada árvore que vive na floresta da Música de Hoje.

new age

Há rótulos que taxam a criação musical, denotam uma actividade comercialmente singularizada e classificam o produto num canal determinado da indústria.

O termo *new age* veio para ficar. Não querendo exacerbar críticas sobre aqueles músicos que suportam o rótulo de *new age*, melhor será procurarmos a origem e o desenvolvimento histórico desta música universalmente catalogada.

A Califórnia tem sido um local à parte no mundo cultural americano pelo seu avanço tecnológico e uma concepção *sui generis* do mundo. Música de cinema: Hollywood.

No pós-guerra surgiu o “*Jazz West Coast*”, uma das mais importantes correntes do *jazz* moderno, caracterizada por ritmos quentes, timbres diáfanos, miscigenação estilística (e.g. nos anos 50 o grupo de Chico Hamilton inclui um violoncelista clássico, escalas orientais, percussões heteróclitas chinesas, africanas, ameríndias).

Nos fins desta década dá-se o surto da **música minimal repetitiva** onde se evidenciava o conceito sobre a matéria prima, a longa duração, o pacifismo, o ambiental; *pot pourri* de experimentalismo, filosofia oriental, *I Ching*, nihilismo, taoísmo, considerando novas instrumentações vindas de outros continentes; por toda a Califórnia proliferaram ensinamentos e sistemas pedagógicos descentrados do *logos* europeu.

Os *hippies* e o *LSD* marcaram a década de 60 na Califórnia; o *drop out*, o tribalismo, o abstencionismo militar.

Os signos da alienação, propalaram-se com a opereta ligeira “*Hair*”. Deste fermento nasceu a *new age*, a nova era do Aquário, que se iniciou nos sótãos mentais da astrologia, da literatura de Rampa ou Krishnamurti, do orientalismo que recitava “a oeste nada de novo”.

Esta passividade, reforçada por novos consumos tribais de drogadicção configurou a ideologia californiana da era *hippie*; onde havia a abundância, a sociedade afluenta, desenvolveu-se o ócio, o vazio existencial que os proselitistas, os magos, os charlatães, os gurus, os filósofos do irrisório ditaram nas suas leis de compensação metafísica.

Estava criado um movimento na indústria musical: a *new age*. Inicialmente tratava-se dum artifício comercial e discográfico, proposto pela editora *Windham Hill* cujos discos licorosos, tendentes à abulia e à hipnose se vendiam aos milhões por todo o mundo.

A música cresceu como uma flor na estufa, corola de receita rentável, pétala de deliquescência autorizada e surgem os seus esporos: Kitaro no Japão, Vollenveider na Suíça, Jean Michel Jarre em França, TANGERINE DREAM na Alemanha... e outras tentações irresistíveis à fragrância (e.g. Vangelis, Eno, Wendy Carlos, Ph. Glass, Tomita, para citar apenas alguns que auferiram maior êxito financeiro neste empreendimento).

O pacifismo é em absoluto o valor positivo deste género musical.

Desde a sua origem que a **música de cinema**, especialmente na academia de Hollywood, relaciona os sons que brotam naturalmente duma fonte com um segmento duma *suite* pianística ou adjudica rugidos de leão gravados em qualquer prisão zoológica com um amálgama de marimbas e tam-tam; é esta a ilusão da música de cinema, fecundo e complexo sistema morfológico, inspirador de todo o pós-modernismo musical, explicitamente redundante na *new age*.

O sentido pangeográfico desta música leva-a a relacionar diversas músicas etnográficas sobre texturas da música clássica ocidental, que são apenas superfícies, alusões, podendo eventualmente assegurar como *pivot* alguns interessantes e habilidosos solistas ou instrumentistas (e.g. Stivell, Ackerman, e.a.).

O célebre conjunto musical PAUL WINTER CONSORT, injustamente apodado de “jazz” nos inícios dos anos 60 e donde saíam vultos musicais como Ralph Towner, Collin Walcott, Paul Horn e.a., perfilhou uma estética de compromisso entre o *jazz third stream* e músicas do planeta, com especial reverência para as orientais.

O estilo de fácil audição da *new age*, como em toda a música ligeira, induz o domínio da melodia, da horizontalidade; esboço de textura har-

mónica, neo-romantismo sem consciência, insinuando um sentimentalismo impressionista banal; uma música que subrepticamente apela à imaginação visual como meio de superação da esterilidade emocional.

Through the Music to the Self, ensaio musicográfico de Peter Michael Hamel (músico minimalista e etno-musicólogo) preconizou esta fenomenologia musical, com vantagens sobre outras teorias.

Em *Windbam Hill*, de Ackerman, o pianista George Winton concebeu obras lapidares de sonoridade ambiental, adjetivadas por melodismos românticos e pontilismos impressionistas.

A imensa acção musical de Brian Eno (músicas funcionais para aeroportos, filmes, instalações, especialmente criações suas de videoarte) têm uma qualidade exterior a qualquer impugnação da *new age*.

O *HARMONIC CHOIR*, de David Hykes, comprometido entre a especulação sobre os sons harmónicos e as músicas tibetanas, radicado em técnicas corais polifónicas medievais, é uma concepção vocal *new age*; o mesmo para “*O Mistério das Vozes Búlgaras*”, entre o entretenimento e a liturgia.

Músicas funcionais para meditação, *yoga*, *zen*, relaxe com monografias instrumentais servidas como especiaria (*tampura*, *shenai*, *koto*, *tablas*, *ud*, *e.a.*) tornaram-se morfemas da *new age*.

A *new age* trouxe para a música sofisticados sistemas de produção, vanguardas tecnológicas da indústria discográfica.

Músicas declaradamente *new age* são: “*Mandolin abstraction*” de David Grisman, “*Solo guitar*” de William Ackerman; artefactos na harpa electro-acústica de Andreas Vollenweider; o painel electrónico de “*Oxigene*” de Jean Michel Jarre; o gongorismo de “*Cbarriot of fire*” de Vangelis, a liquefacção da energia musical em “*Tubular bells*” de M. Oldfield, ou “*Aqua*” de Froese; estas obras combinam elementarmente diversas texturas sonoras cujas proveniências formais são as músicas do mundo (folclóricas, tradicionais, clássicas ou ligeiras); recolhas trabalhadas com complacência tecnocrática, visando vendas astronómicas, confundindo pacifismo com passividade; a *new age* como um produto da indústria do lazer.

A *new age*, edema musical ecológico, contaminou novas músicas do **pós-minimalismo** (e.g. Wim Mertens, Michael Nyman, Harold Budd, Andrew Poppy, *e.a.*) estioladas por processos mercantilistas.

Assim podemos depreender que a *new age* não é sequer uma tipologia musical, antes um vírus artístico já detectado por uma musicologia imunitária, uma operatividade musical beneficiária das tecnologias de ponta audio e vídeo que proliferam de modo progressivo, num proselitismo irradiante.

Uma vez que estive no Japão, em 1988, tive uma compreensão muito diferente do termo "*new age*".

A indústria do *laser disc* (ou videodisco como era conhecido em português pelos macaenses) estava absolutamente difundida no oriente do capitalismo liberal; imagens maravilhosas da natureza, outras de foro etnológico, ou da área da divulgação científica, ou até mesmo da experimentação da videoarte, tinham como fundo sonoro, não raro, música *new age* e aqui, no ecrã hipnótico de imagem límpida, de cores puras, sem "ruído", insinua-se categoricamente, tornando a música num elemento subliminal.

A vantagem digital de se poder desligar o som do vídeo e injectar outra fonte áudio (*CD* por exemplo) tornou-se uma prática generalizada, e fez da música *new age* um suporte sonoro ambiental substituível *a priori*.

Em Tóquio vendem-se *CDs* com música *new age*, especificadamente para o banho, acompanhados de essências para pôr na água, numa evidente criação artificial, ecologia alegórica; Jasos criou "*banhos sónicos*" nesta perspectiva polissensorial.

A indústria da música planificada *musak* utilizada em bancos, elevadores, jardins, salas, estádios, *e.a.*, recorria inicialmente a imbricações fúteis de música ligeira e clássica doseadas em dinâmicas rítmicas e intensidades; sendo a videomúsica "*rota da Seda*", de Kitaro, o paradigma deste conformismo.

A *new age* é o paradoxo da relação da tecnocracia, do humanismo e do ecologismo, ideologia desencadeada pela indústria musical, o triunfo passivo do *kitsch*.

9. vídeo & multimédia

do futurismo ao multimédia

O futurismo foi um movimento cultural importantíssimo neste século, menosprezado pela sua convivência ideológica.

O epíteto “futurismo” serviu as mais radicais revoluções musicais da civilização ocidental.

O Manifesto Futurista de 1911 é praticamente desconhecido pelo *rock* dito “futurista” (vertente da *new wave* que habitou os cúmulos em inícios dos anos 80); os seus pressupostos estão nos antípodas, nem sequer propondo uma contradição, no sentido em que uma coisa nada tem a ver com a outra; o “futurismo” no *rock* é uma invenção alienada do sentido histórico.

Podemos, no entanto, traçar as repercussões estéticas que o movimento teve no *rock*, de forma dissimulada.

Em 1911, Pratella defende a “dissonância eléctrica” e Bowie (com Visconti e Eno) em “*Low*” adopta-a como estrutura de produção.

O Hino heróico de Pratella, com *slogans*, vive em “*Gabba Gabba Hey*” dos RAMONES.

A pós-modernidade é uma projecção tecnológica e *multimedia* do futurismo, como vimos.

Os “*intonarumori*” de Russolo previam a electrónica abstracta dos NEU!, do movimento *trance*, dos AUTECHRE, dos TOUCH.

Marinetti propôs que se ouvisse Beethoven ao contrário: George Martin usou essa técnica no *tape* (*tape reverse*) e os *DJs* da música da dança *bip hop* manipulam *ad lib* os discos no sentido inverso.

Balla em “*Il tamburo di fuoco*” aliava luzes e sons concretos; hoje os concertos de *rock* são uma réplica quantitativa desse conceptualismo.

Luciano Nicastro estipulou a voz “não humana”, como nos “*robots*” dos KRAFTWERK.

O futurista F. Azari criou "*Musica di Aeroplano*" e Eno fez "*Music for Airports*".

Tzara aparecia em Zurique no "*Cabaret Voltaire*" em reuniões *dada* / futuristas e, CABARET VOLTAIRE é o nome dum avançado grupo desde os anos 70.

Russolo, em 1913, aconselhava que se partissem os instrumentos convencionais. Hendrix ficou famoso, entre outras profanações, por partir guitarras em concerto.

Artistas plásticos do **pós futurismo** como Joseph Beuys, Kinholz, De Konig, *e.a.* recuperaram como objectos estéticos, detritos, lixo, despojos, materiais conspurcados; também no *rock* e depois de "*Sister Ray*" dos VELVET UNDERGROUND, o ruído, o som desprezível, incómodo, as texturas imperfeitas, integram uma estética *trash music* (música-lixo) - como nos SUICIDE, no *punk*, na *noise music* de Gary Lucas, SONIC YOUTH ou Toshinori Kondo, na *sampladélia* dos NEGATIVELAND, um *anti-rock* que confronta visceralmente os valores do conformismo comercial.

Em 1976, os SEX PISTOLS e os CLASH organizaram a *tournee* "*Anarchy Tour*" com *happenings* escandalosos.

NEIL YOUNG & THE CRAZY HORSE em "*ARC*" avançaram para os mundos do *trash /metal* - uma criação arrasadora dos anos 90.

O *rock* realiza hoje o grande plano dos espectáculos **multimedia** e da **arte interdisciplinar**.

Peter Gabriel e os RESIDENTS ao adoptarem o formato *CD ROM* para as suas mais recentes produções ou os PIL ao ligarem-se ao *multimedia* (a MCI, *Multi Image Computer*) passaram a actuar num campo tecnológico e artístico extramusical (e.g. PIL "*flowers of romance*", 1981).

"*Video in me vestrum omnium ora atque oculos esse conversos*" (veja que o rosto e os olhos de todos vós se fixaram em mim); a erupção da arte da *performance* com os seus maiores artistas (e.g. W. Vostell, Schwitters, Gina Pane, Paik) projectou-se cénicamente no *art rock*.

O predomínio da *performance* sobre a música foi explorado *in extremis* pelo *video clip* e pelo *play back*; o corpo do músico tornou-se auto-publicitário.

rock vídeo

O *rock* no vídeo é uma proposta de novas perspectivas musicais, um entretenimento para vender, um fluxo audiovisual rápido, motivo breve e fulminante para discotecas e clubes nocturnos ou cenografia nos megaconcertos.

O vídeo *rock* serve para publicitar uma canção nova que na realidade é apenas uma nuance astuciosa na moda musical; pode lidar com temas ordinários de sexo e violência, como *clichés* temáticos previsíveis no vocabulário da publicidade.

Podemos citar algumas obras de *video clip* influenciadas pela *video art*, ou seja trabalhos onde o *clip* é considerado como uma forma de arte independentemente dos factores da propaganda.

“*Superman*” de Laurie Anderson, num vídeo de Josh White, dado como se tratasse duma transmissão doutro planeta.

Os dramas psicadélicos de “*Burning down the house*” e “*Once in a Lifetime*” dos TALKING HEADS, o imaginário *cyberpunk* nos KRAFTWERK e de “*Halber Mensch*” dos EINSTURZENDE NEUBAUTEN são alegorias do mundo pós holocausto.

O hipnótico e lúdico “*Gasoline in your Eye*” dos CABARET VOLTAIRE foi seminal para o *video clip* hipertécnico; novas concepções do imaginário colectivo nos CHEMICAL BROTHERS, APHEX TWIN e BEASTY BOYS.

Mundos simultâneos, paralelos, em conflito no drama psíquico dos PORTISHEAD; o sincronismo som / imagem nos MASSIVE ATTACK.

As discontinuidades oníricas do *video clip* são a exacerbação histórica da Imagem / Movimento da cinesofia de Deleuze.

Numa só palavra: velocidade.

Jean Luc Godard considera que “*não há assunto no video clip. Apenas uma pulsação duma forma derivativa e neutralizada na sobreacumulação e na velocidade*”.

Montagem de fragmentos e colagem de realidades dispersivas, comandadas pelo *beat* musical do *rock*.

linguagem vídeo clip

A sinestesia como jogo de isomorfismos é a regra implícita da sua percepção, explica o sucesso do estereótipo do *video clip*.

A sua imagem e a sua música são aeróbicas (na **aeróbica** os músculos devem ser activados como suporte fundamental duma acção em ritmo rápido).

Nos anos 60, Bob Wilson gravou um video composto de séries publicitárias e organizado com o som delta da música electrónica; há um centro, a imagem que marca, que condensa efeitos visuais e que desaparece súbitamente.

A semiologia do gesto é, no *video clip*, fetichista, pretende impor padrões de comportamento; a inovação é tratar os elementos visuais como matéria e velocidade (e.g. Jamiroqui).

O *clip* é um exercício gongorista em volta de uma música superficial e em ritmo binário, numa tentativa demasiado óbvia de a equivaler.

Como forma televisiva arrebatadora, o *video clip* influenciou todo o tipo de programas de curta duração: anúncio, *flash* noticioso, *spot* político para fins eleitorais, ou qualquer outra vitrina promocional da TV, contra o horror do vazio, reacção ao cinema de tese, profundo e filosófico da filmografia clássica contemporânea.

No *video clip*, e segundo Paul Virilio, "*A violência assegura a gestão dos nossos pequenos terrores*".

A **violência** apresenta-se em três níveis: **simbólico** (como nas bizarras maléficas de Alice Cooper); **psicológico**, exercida sobre as capacidades configurativas do imaginário, através de efeitos correlativos à temática da canção (como em "*Bad*" de Michael Jackson, cujo tema é a luta entre dois *gangs* rivais); **pragmático**, exercida pela série interminá-

vel de programas *video clip* na TV, grau zero da nossa acção, forma de terrorismo cultural.

Lipovetsky faz-lhe uma sutura sóciomediática: “*Ao vazio do hiperindividualismo corresponde uma radicalidade dos signos da violência*”.

O trabalho “*Bohemian Rhapsody*” dos QUEEN (1975), está conotado como sendo o primeiro *video clip* desta indústria televisiva.

Numa espécie de infantilismo sensorio-motriz, o corpo surge fragmentado e o único corpo em destaque é o do ídolo ou da estrela do grupo, jogo de faces e máscaras afinal uma paródia *play back* distópica do artista que, simulando cantar ou outras acções, procura dar o sentido da canção, sempre sobre a banda sonora previamente gravada em estúdio discográfico.

Os *hits video clip* tornam o produto mais vendável, numa indústria compósita de *show business*, *star system*, troca e lucro, em suma, a venda dum signo como representação pouco verídica da criação musical.

Comerciantes, gestores de *stocks*, especialistas em *marketing*, dirigentes das multinacionais do disco, substituem o conhecimento profundo da música, exonerando a função da musicologia, e aceleram o processo alienante do *hit-parade*; e este é o *status quo* da música na televisão, onde a excepção serve apenas para confirmar a regra.

O *video clip* dá forma à previsão científica da sociologia da arte de Walter Benjamin: “*Que pensar sobre o totalitarismo que domina uma vida que é determinada pelo preciso e decisivo momento duma canção primária que sai da boca de qualquer um?*”.

Mundo de *clichés*, truncagens, excessos de estilo, personagens perspectivadas sem uma verdadeira dimensão psicológica, *ersatz* cinematográfico.

A acção reduz-se ao clímax, aos momentos fortes, os personagens parasitas multiplicam-se em alegorias sociológicas, misturam-se os níveis da representação, os locais são heterogéneos, insensatamente relacionados; a intriga labiríntica confunde-se com *standards* da emoção ou com ilusões tecnológicas; a narrativa é audaciosamente anunciada, mas perde-se todo o sentido teleológico da sua compreensão; o movimento da câmara é convocado pelo pseudo virtuosismo com planos saturados, curtos e sem método no enquadramento; a montagem é fácil e perceptivamente alternada com o ritmo e a velocidade, dando uma prioridade supérflua ao aspecto dinâmico na relação entre os planos e, finalmente, um abuso de efeitos tecnológicos, como ionizações, *chroma key*, espelho, *scan*, solarização, jogos cromáticos incipientes, sobreacumulação de imagens computadorizadas.

O *video clip* é o **simulacro** do concerto, a destilação de micro ou pseudo acontecimentos, uma alusão ao psicadelismo ou mesmo à loucura e ao transe; estratégia de simulacros, manipulação de semiologias já experimentadas em *video art*, magnificadas e actualizadas por tecnologias vídeo de ponta.

O *video clip* pode ser considerado a actualização de todos os prognósticos materialistas dialéticos do pensador musical T. W. Adorno quando este diz que “o espectador tem um comportamento caracterizado por uma total passividade”.

O *video clip* contem um projecto acultural, cujo primeiro passo é o seu consumo e o segundo, imediato e implícito, é o consumo do disco que se pretende vender, mesmo por *play-back* televisivo.

Um dos últimos vídeos promo de Peter Gabriel (sedutor na imagem animada) ilustra uma inflexão que reduz a arte dum músico *rock* a um entretenimento infantil e familiar.

YELLO, DER PLAN, Boris Juchanov, MALARYA, GALAXY, Z. Rybzyosky, PSYCHIC TV, S. e W. Vasulka, CABARET VOLTAIRE, OS RESIDENTS, *e.a.*, são grupos ou autores de *video clip* com obras excepcionais.

Para Attali (1977), “A música num *video clip* desritualiza a forma social, objectaliza o corpo, generaliza-se no consumo da perda de sentido”.

A ***video art*** é um investimento artístico e plástico na tecnologia do *video*.

Desde Nam June Paik, o seu profeta e pioneiro, que a música *rock* esteve ligada à *video art*.

Trabalhos de Paul Bley/Annette Peacock, Andy Warhol junto aos VELVET UNDERGROUND, aos CARS, a Lou Reed, a John Cale, a Nico; experimentalismos *video* / música de Thomas Dolby *e.a.*; muitos artistas de *rock* trabalharam com videastas fora do sentido trivializado do *video clip*.

Citemos algumas antologias neste campo: “*The mother ship connection live from Houston*”; sinopses com OS FUNKADELIC e OS PARLIAMENT de George Clinton, em 1966; o documentário sobre os STONES em Altamont, 1981, onde o autor de “*Gimme shelter*” nos surpreende com as imagens perturbadoras das acções dos Hell’s Angels; “*Dauspack*”, 1983, um *patchwork* dirigido por Aldiquieri e Tripicians.

Os vídeos exemplares de G. Casale para os DEVO (“*The Man who makes the Music*”, 1979, e “*We’re Devo*”, de 1983; “*Worried man*” com Neil Young, 1983; *e.a.*

Laurie Anderson: *United States*

John Cage citava em entrevista Laurie Anderson e Brian Eno entre cinco grandes figuras da música contemporânea dos anos 80.

O comportamento cénico e o tratamento vocal de Laurie é intuído das palavras de Warhol “*quero ser máquina*”; Laurie desumanizou a canção nas tecnologias electrónicas; as extensões da voz, *extended voices* em que a voz humana é electronicamente transformada pela máquina - os *mass media* como extensão do homem.

As *sub songs* das aves, os ceno-poetas cuja poesia é o existir da palavra contra os fundos da linguagem socialmente organizada; Laurie Anderson em contraponto territorial com os personagens rítmicos dos sintetizadores.

William Burroughs trabalhou, entre muitos outros epígonos do *rock*, com Patti Smith e depois com Laurie Anderson - propusera a poesia da alucinação, sem terra, psicose terminal.

E como disse McLuhan sobre James Joyce, outra musa inspiradora de Laurie: “*os jogos de palavras habitam um mundo multi-sensorial, multi-espacial*”.

Laurie cantava a *science fiction*; as oscilações no tempo de A.E. Van Voght e os heróis transcendentais (e.g. “*superman*”) como silogismos, paradoxos da ironia.

Em “*Mr. Heartbreak*” (que incluiu Peter Gabriel, Adrian Belew, o baixista Bill Laswell, a vocalista Phoebe Snow e os percussionistas David Van Tieghem e Anton Fier) a políartista surgiu com uma obra de rotura com o modernismo em 1984.

Gisèle Brelet considerou: "*é da antinomia entre a melodia e o tema que vem a dificuldade da música erudita utilizar a música popular*".

Laurie iludiu a antinomia, reutilizou-a ao citar os seus próprios êxitos pop como "*Superman*".

O **discurso musical** e **pedagógico** de Laurie Anderson é por excelência um símbolo da **pós-modernidade**.

megaconcerto

Os espectáculos de *rock* subiram em intensidade desde os 5000 *watts* para a amplificação dos STONES em 1965; 10.000 para os PINK FLOYD em 1970; 30.000 para os AC/DC em 1979 e ultrapassando os 50.000 nos grandes *shows* dos anos 80, o que iria alterar progressivamente os sistemas de produção de som, mesmo do arranjo e da composição.

Os concertos dos GRAND FUNK RAILROAD (na década de 70) produziam um índice sónico igual ao dum *Concorde* a descolar.

Os PINK FLOYD lançaram no espectáculo de som especializado "*Azimuth Coordinator*" um sistema de *PA* que movia o som através do auditório.

Em 1972, também os PINK FLOYD, apresentam a quadrifonia em cena.

O maior auditório exclusivamente musical da História do Homem, ao vivo, foi em Watkins Glen, Indiana, com os ALLMAN BROTHERS, BAND, GRATEFUL DEAD em que Midas tocou o ouro para 600.000 pessoas do auditório, em 1973.

Nos anos 80 surgiram os *light shows* informatizados.

Os concertos *Live Aid*, onde se reuniram milhares de jovens beneficiando da projecção para centenas de milhões via TV, têm duas leituras controversas.

Enquanto os seus lucros apoiam os países vítimas da fome, os doentes da SIDA ou outros destinatários menos felizes, as editoras do disco e do vídeo reforçam a venda dos seus produtos.

Entre os grandes concertos colectivos podemos assinalar *Amnesty International* (1979), *Band Aid*, *USA for Africa* e *Live Aid* (1984); *Farm Aid* ou o *A.R.M.S.* em 1985, "*Mandela Day*" em 1988, "*The Wall*" dos PINK

FLOYD de Roger Waters em Berlim,1990 ou, a *tournée* "*Blond Ambition*" da Madonna, também em 1990.

Estas atitudes do colectivismo, da solidariedade, da compreensão e do humanitarismo desenvolveram-se por todo o mundo em Megaconcertos beneméritos cuja lista prestigiosa seria de infindável citação.

rock, poliarte e telemática

Vimos já que a *performance art* (performarte), a instalação e toda a profusão de significações multimediáticas estão ligadas ao *rock* considerado como arte musical - é o fenómeno da **poliarte**.

Andy Warhol, nas suas célebres actuações plásticas (concerto, cenário, vídeo, grafismo, filme) especializou processos do **pop art** na música, sendo a colagem o principal signo.

Sobre este assunto, dizia Jean François Hirsch (in: *Musique en Jeu* n.º 2, 1971, pg. 66-75) “o *acid rock* é uma forma privilegiada para esta música que evoluiu desde o movimento hippie. Imensas salas de dança, incríveis efeitos de luz e cinematografia, tocando por vezes vários grupos na mesma sala sob baterias gigantescas de projectores”.

O **rock multimedia** iniciou-se nos anos 60 especialmente em São Francisco e Nova Iorque. Os VELVET UNDERGROUND participaram com Andy Warhol no espectáculo “*The Exploding Plastic Inevitable*”, em 1966, um **show mixed media**.

Os MOVE destruíram electrodomésticos durante os seus concertos nos fins da década de 60.

Zappa iniciou nesta altura, com os MOTHERS OF INVENTION, concertos **rock opereta multimedia**; desconstruiu temas da TV ou do cinema integrados em “*Broadway the hard way*”.

Os SOFT MACHINE trabalharam “*Le désir attrapé par la queue*” de Picasso numa instalação cénica de Jean-Jaques Lebel (1967).

Iggy Pop, *performer* e acrobata, magnetizava, pelos seus excessos circenses o público dos STOOGES.

Magic Dick, na J. GEILS BAND, criou um dos arquétipos mais influentes da *performance* do *rock* em palco.

Alan Vega é um artista-músico-*performer* que trabalhou com *néon*; em *shows* com Robin Winters usou óculos para efeitos tridimensionais e ultravioletas.

Na “*Garage*” em Londres e no *CBGB* em Nova Iorque, clubes vanguardistas, realizaram-se os primeiros concertos *multimedia* de *rock*, e no “*Ritz*” nova-iorquino apresentaram-se muitas situações **interarte**.

Laurie Anderson, numa reflexão sobre a “arte e ilusão”, criou “*For instants*” (1976): mandou construir para o efeito, com Bob Bialecki, vários **instrumentos multimedia**. O corpo do “vionógrafo” consiste num giradiscos acoplado no violino com uma cabeça audio e um disco onde passa o arco de crina de cavalo com pastilha.

Em “*Songs for lives*” e “*Song for waves*” (1977) Laurie glosa Lenine com o slogan “*a ética é a estética do futuro*” e nestas criações inclui vídeo e filme.

Michael Jackson elevou o nível das suas coreografias *multimedia* a um expoente raro.

No movimento *house*, desde a década de 80, recorreu-se ao *multimedia*.

Na **tecnologia lúdica** as músicas pop proliferam desde a **juke box**, ao **scapitone**, às **slot machines** até ao **karaoke**, onde na sua proliferação recente desde a Ásia, o público intervém criativamente contra um fundo pré-gravado de música pop.

Estes dispositivos tecnológicos conectados com a pop e o *multimedia* pululam em Tóquio, Hong Kong, S. Paulo, Melbourne, entre outras grandes metrópoles.

As obras de **música telemática** (som e imagem transmitidos à distância) como “*Good morning Mr. Orwell*”, de 1984, e “*Global Groove*”, 1983, arte transmitida via satélite para vários continentes e inclui o *rock*. “*One Meeting One Life*”, também de Paik é um concerto via satélite; Laurie Anderson e Lou Reed estão em Nova Iorque e Riuchi Sakamoto está em Tóquio, entre muitas outras situações ao vivo, simultâneas, separadas por milhares de quilómetros.

A **arte satélite** realiza o duplo projecto da música e da teoria da comunicação e une uma multiplicidade de tipologias musicais, entre as quais a **pop experimental** tem grande relevo.

Esta matéria transcende o fulcro da escrita deste livro, mas não podemos deixar de enfatizar que o *rock* tem estado na frente dos grandes experimentos com *multimedia* e vídeo, mesmo espectáculos polisensoriais que envolvem os mais diversificados *mass media* dirigidos a uma pluralidade de sentidos orgânicos.

O pop *rock* do fim do milénio é num crisol de canções de embalar o **tamagotshi**.

10. *Ibizamatrix*

por António Duarte

Ibizamatrix

Cai lânguida a tarde na baía de San Antonio. A esplanada do Café del Mar, que se espraia pelas dunas da barra rochosa, brinda ao pôr-do-sol.

É um ocaso soberbo, hipnótico. O sol dança entre duas grandes rochas triangulares na entrada oposta da baía, até se extinguir num faiscante manto laranja-psicadélico. A linha do horizonte define-se então claramente, na fronteira que a separa do rasto quente da rota do sol.

Prostrada pela praia, levitando com a música ambiental do *DJ* residente, bebendo e fumando o que noutros países é ilegal, a tribo dos adoradores do sol está prestes a transformar-se em legião de *clubbers* quando a noite franquear a porta à madrugada.

Evasão, é a palavra que me ocorre.

Não deve haver sítio algum no mundo que convide mais à evasão como este cotovelo de enseada bordejado por três cafés virados para o poente, onde se desenrolam os primeiros ritos iniciáticos da longa noite de Ibiza.

Liberdade.

Não estivesse o termo tão desgastado pela ironia dos políticos talvez servisse para definir esta aproximação cósmica à Meca europeia do *clubbing*, ou *dance culture*. Êmulo das grandes peregrinações a locais santos, para ela convergem hordas de teknonautas vindos de todo o mundo, numa busca obsessiva do sol e da noite, do encantamento e da libertação.

Dança, sexo e excessos.

É proibido proibir.

Liberdade de afirmação, de expressão, de escolha. Uma viagem aos confins da *tekno* balear propõe vários estádios, etapas, patamares, rotas múltiplas, uns tantos trajectos e locais de culto em sucessão ritualística.

A noção de tempo é reinventada em função dos tempos das diferentes soundscapes, dos humores do biorritmo, da capacidade de resistência ao sono.

Não dormir é o lema.

O êxtase (*ecstasy* ?) invoca as forças ocultas da aceleração, da velocidade, da vertigem, expele a energia e a sexualidade.

Como um organismo vivo, bioautónomo, que se funde com a ilha física e esotérica, o movimento incorpora também a contemplação, a espiritualidade, o relaxamento, a interacção com a natureza e com o cosmos.

É este abrangente *Yin-Yang* que define o *beat* próprio de Ibiza.

O dia biológico de um *clubber*, ou de um *raver*, ou de um *new-ager*, ou mesmo de um hippie reformado, pode começar às cinco da tarde, a Sul, sobre os recifes agrestes da Cala d'Hort, contemplando o ilhéu de Vedrá. Dizem as vozes populares, e reporta de tempos a tempos a Imprensa local, que discos voadores sobrevoam episodicamente a Isla Vedrá.

Contemplo-a longamente. Acredito. Hipnotiza-me.

Aquele imenso rochedo assente numa floresta de coral que se eleva numa escarpa de 382 metros, em majestática forma de catedral, absorve os sentidos de qualquer mortal adicto dos X-Files e da tekno culture. De uma vez fui ao seu encontro nadando. A meio da travessia (trance) a odiosa voz da sensatez apelou-me ao senso comum da sobrevivência.

A correnteza afastava-me da praia, mas uma ilusão de óptica tornava o rochedo cada vez mais distante. Voltei para trás com quantas forças podia, como que escapando das garras tépidas de forças ocultas.

Francisco Palau, um padre místico de Ibiza, costumava retirar-se para a sua gruta em Vedrá, a uma altitude de 280 metros, para longas sessões de meditação religiosa. Neste ninho de águias, segundo os seus escritos, Palau terá ouvido vozes celestiais e visto "a filha do pai eterno".

O padre eremita não foi o único humano a acreditar na força mística do ilhéu.

Habitantes locais consideram-no a ponta visível da lendária Atlântida (tendo em conta a tese de Platão que coloca o mítico continente sob as águas do Mediterrâneo).

Outros crêem que Vedrá é uma espécie de Triângulo das Bermudas que devora embarcações, marinheiros e nadadores.

No sul de Ibiza outra praia, a Cala Vadella, é igualmente conhecida pelas suas histórias de OVNIS, embora a quantidade de bares que circundam a baía sugira aos mais cépticos que algumas visões terão mais a ver com o alucinante consumo de exóticos *cocktails* de gin ou absinto que fazem as delícias dos neopsiconautas.

Os cultos da astrologia, da ovniologia, do espiritualismo, da ecologia, do neotribalismo estão intimamente ligados ao movimento tekno das Baleares.

A discoteca Space, que labora *non-stop*, propõe para as sessões que se iniciam às oito da manhã *space techno*, *goa trance* e *techno* ambiental, sob uma forte atmosfera X.

A Space adoptou como símbolo um extraterrestre. São famosas as suas *T-shirts* luminosas *from outer space*.

Uma cultura mediterrânica mais fenícia que latina, mais próxima da mourama que dos castelhanos, que orgulhosamente se afirma em época da redescoberta de identidades étnicas, envolve este movimento colorindo-o como único, transformando-o em folclore híbrido, fenómeno de massas.

Tal não seria possível sem a tolerância e a abertura dos habitantes locais.

Boom-boom-boys com sonoras ambulantes, a que alguns chamam automóveis, circulam sem destino pelas sinuosas estradas e ruas de Ibiza, acabando o dia a marginar o oceano.

Debitar *dance music* para a via pública através de um leitor de *CD's*, ou de um gravador, passou a ser tão comum como escutar o eco dos *blues* pelos campos da Louisiana.

Um vendedor de jornais não prescinde do seu portátil - não o telemóvel mas antes o Sony turbo; um tasqueiro, um *barman* não atraem clientes para o seu poiso sem uma boa aparelhagem de som, sem, melhor ainda, um DJ.

Entre as revistas amplamente disponíveis nos escaparates encontra-se a *Ministry*, a mais importante publicação global sobre *dance culture*, com cobertura sistemática da cena *clubbing* das Baleares.

A *tekno* é música popular.

A aberração burguesa do *jet-set* não medra aqui. Cada um pode ter a sua noite gloriosa, os seus cinco minutos de fama na pista de dança, se o fizer com convicção e arte, não pela posição social ou pela exposição mediática.

A *dance culture* tornou-se específica de Ibiza, a despeito das suas origens anglo-saxónicas. Incorporou a magia autóctone e a virgindade da vizinha Formentera - onde rigorosas regras de protecção ambiental a têm mantido afastada da loucura desenvolvimentista e das invasões turísticas.

Em Ibiza a *dance culture* atíça os sentidos como uma flor do mal. Aculturou os que a importaram. Enfeitou-os e deu-lhes outra identidade. Aglutinou uma comunidade transnacional que alimenta, num pequeno território, todas as correntes e estéticas do movimento *tekno*.

Dance culture integral. Está todo o povo no palco.

Ibiza vive em performance permanente. Pelas esplanadas da cidade histórica desfilam mascarados, *travestis*, mutantes, figuras surreais em andas, encarnações de heróis de *video games*.

Esta romaria cibernetica distingue a *dance culture* balear no universo dos sítios sagrados da *tekno*, como Goa, onde surgiram as primeiras *rave parties*, conotadas com o culto do neo-psicadelismo, ou a Ilha de Lamna, no mar do Sul da China, onde o orientalismo, o budismo-zen e a harmonia taoísta produziram uma comunidade tekno mais intimista, em que a música dominante é o *trance* ambiental, ou espacial, e as festas se fazem na praia.

De certo modo Ibiza simboliza a linguagem planetária da *dance culture*.

A tradição do cosmopolitismo convidou à integração de estrangeiros, e a proverbial discrição dos ibicenses humaniza heróis da sociedade do espectáculo num desejado interlúdio anónimo.

Perseguindo-lhe a auréola, Rimini, perto de Veneza, tem vindo a afirmar-se como a segunda Ibiza da Europa.

Nos anos 70 e 80 Ibiza e Formentera acolheram o *flower power* remanescente, foram cenário de festivais de *rock* e refúgios estivais de estrelas pop como Mick Jagger, Marianne Faithfull, Jerry Garcia, Madonna.

Discotecas como a Ku ficaram internacionalmente célebres pelas sessões *monokini*.

Na década de 90 as vedetas internacionais da *dance culture* passam temporadas no arquipélago da liberdade, ou radicam-se no paraíso.

Boy George fez-se adoptar pelo Casco Viejo da capital de Ibiza. Reciclado em *DJ*, é cabeça de cartaz em cafés, clubes e discotecas da ilha.

Com o *DJ* Sasha, que goza o Verão em San Antonio, representa localmente a organização Ministry of Sound (Londres) que produz discos e a revista *Ministry*, e promove circenses digressões baleáricas.

O grupo UNDERWORLD, pivot musical do filme *Trainspotting* - um dos mais honestos documentos vivenciais da geração pós-Manchester - passa férias em Ibiza, integrando a comunidade nómada da *dance culture* na terra prometida.

O músico holandês Lennart Karup instalou um estúdio na aldeia de Salinas, edita *CDs* de *trance* e *ambient* (catálogos Party e Ibizarre) e é seguramente o mais activo militante da cultura *rave* balear.

Os *DJs* britânicos dominam na cena clubbing.

Porquê Ibiza? O *Ibiza Club Guide - Clubs, Bars, Beaches and Sex* publica alegres respostas: "Love, dance, sunshine" (*DJ* Reche, Space); "Liberty, music and life" (*DJ* Pippi, Pacha); "Just fucking lovely" (*DJ* Joy, Km5); "Playing cool music" (Pete Gooding, Café Mambo); "Land of escapism" (The Priest, UFO); "Freedom, magical, (e)special" (Nancy Noise, Bar Zuka); "Caspa del Diablo" (Jason Bye, Amnesia).

Cada noite aponta uma direcção, reorganiza espaços, explode em sinestesia e sensualidade (às quartas-feiras a discoteca Es Paradis Terrenal, pintada de branco, com pistas de dança circundadas por colunas e varandins gregos, fica banhada por tons laranja e a noite *techno* chama-se *Clockwork Orange*; quatro vezes por semana a pista principal transforma-se em piscina e os *clubbers* dançam em fato de banho na *Fiesta del Agua*).

Cada etapa consome uma aventura *tekno*.

Madrugada fora, em discotecas deslumbrantes, onde se estimula a beleza e o prazer, os *DJs* imigrados são os feiticeiros do ritual.

Viagem, velocidade, vertigem.

Como aconteceu no auge da cultura *rock*, também o dedo acusador do moralismo católico e protestante se levanta contra o movimento tekno balear.

Reportagens de televisão em *prime-time*, ao bom estilo *World in Action*, têm sacudido a Grã-Bretanha com histórias escaldantes de jovens ingleses em Ibiza.

Chocado com algumas *oversodoses* de *ecstasy* e heroína, uns tantos comas etílicos, desastres q.b. de automóvel, e cenas diz-se que usuais de *free-sex* e orgias em grupo em algumas pensões e hotéis de Ibiza (com destaque para o famosíssimo Manumission) por parte dos súbditos de Sua Magestade, o cônsul britânico na ilha, Michael Birkett, decidiu demitir-se do cargo, perdendo o direito à reforma integral.

"A juventude inglesa está descontrolada", desabafou o homem para o chapéu de côco. "Com vergonha de ser inglês", titulou em manchete o *The Mail*, no pino do Verão de 1998, citando o diplomata.

A Imprensa ibicense esfriou o pasto dos tablóides londrinos. Descontraidamente, desdramatizou o episódio, dando-lhe pouca importância.

Em Ibiza não se discortinam *booligans* como os das claques do futebol britânico.

A predisposição dos nativos para abraçar a diferença não nasceu com a *dance culture*.

O Café del Mar foi pioneiro na movida mediterrânica em finais dos anos 70, a década prodigiosa dos hippies nas Baleares ocidentais. Pimorosamente decorado em *Art Deco*, introduziu em Ibiza o melhor do espírito *new age* e fez a transição para a *DJ culture*, polarizando os mais talentosos artistas europeus de *remixes*.

Pivot da música atmosférica do Café del Mar é o *DJ* e músico local Jose Padilla.

Representante genuíno do Ibiza *sound* (uma alquimia de música ambiental, trance, *new age* e *dance music*, colorida com breaks latinos, pulsações mediterrânicas e intervenções arabizantes, suavemente psicadélicas), Jose Padilla tem vindo a compilar em vários volumes *CD* o seu espólio de *collages*, misturas e remisturas, e alguns trabalhos originais produzidos no Café del Mar.

A editora britânica independente React produziu os três primeiros volumes Café del Mar, e a cadeia de lojas HMV logo abriu nos seus escaparates de discos, de Londres a Hong Kong, a classificação "*Reactiv Music*" para designar o estilo (supostamente *reagente* à natureza de Ibiza).

O sucesso de Padilla não escapou aos olhares atentos de uma multinacional subitamente desperta para o universo da *tekno*.

Os volumes seguintes de Café del Mar foram editados pela Mercury (Polygram).

O mesmo sêlo foi apostado numa colectânea dupla do Café Mambo, vizinho e seguidor do Café del Mar.

Em dez anos de actividade vulcânica o movimento da *dance-tekno-culture* tem-se mantido independente da grande indústria discográfica, gozando de uma exemplar liberdade criativa.

Os subprodutos são facilmente identificáveis e rejeitados como tal.

A assimilação pelo sistema será inevitável, mas prevê-se mais lenta e inteligente que a que sucedeu ao *rock* e à *new uave*. Mais digna, no sentido em que significa uma resposta de mercado a um fenómeno de massas, que não a imposição de um gosto.

Paraíso das drogas e de explosivas misturas alcoólicas, terra de amor livre, de libertinagem e de loucuras - de tudo um pouco, entre os chavões do jornalismo chão, Ibiza ouve e lê sobre si própria.

O que a tem tornado, ainda mais apetecida. Perversa.

No caso de Ibiza, o exotismo e a abrangência da sua cultura tekno - mesmo que eventualmente assimilada pelo poder económico - preservá-la-á das garras da decadência numa espécie de redoma de *world music*: a música própria de Ibiza, ao *beat* do coração, a um passo do Milénio, interpretada pela tribo intergaláctica dos adoradores do sol e viajeiros da noite.

Destinatária e matriz, Ibiza, parafraseando McLuhan, é a mensagem. Na *dance culture* global, Ibiza é um fenómeno de interactividade.

Absorve, transforma e emite.

11. bibliografia

No volume 1 de *rock pop off, elektrobissau*, apresenta-se uma bibliografia geral; para este tomo escrito e reescrito durante cerca de 25 anos, como um labirinto interdisciplinar, de variegada fonte bibliográfica, optou-se por amostras de algumas obras em livro de edição recente sobre a matéria específica de cada capítulo.

1. historiogramas

Ortiz Walton: *music, black white & blue*, Morrow Editions, New York, 1972

Richard Middleton: *studying popular music*, Open University Press, London, 1986

John Corbett: *extended play*, Duke University Press, London, 1994

2. estéticas

Antoine Henion: *passion musicale*, Métalié, Paris, 1993

Michel Chion: *L'art des sons fixés*, éditions Metamkine, Paris, 1991

Jean-Yves Bosseur: *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Musique Ouverte, Minerve, Paris, 1992

Chris Cutler: *File Under Popular*, Rer Megacorp, London, 1991

Dossier Pop Music: musique en jeu 2, Seuil, Paris, 1971

3. vox

Istvan Anhalt: *Alternative Voices*, University Toronto Press, 1985

Guy Cornut, *la voix*, P.U.F., Paris, 1990

4. instrumentarium

The Encyclopedia of rock, Virgin Books, London, 1993

Encyclopedia of Rock, Hamlin, New York, 1978

Billy Bergman & Richard Horn, *Experimental Pop*, Blandford Press, New York, 1985

Henry S. Torgue, *la pop music*, P.U.F., Paris, 1985

5. parafernália

Martin Rasskin, *musica virtual*, ediciones anaya multimedia, Madrid, 1995

Michel Chion, *musiques, médias et technologies*, Flammarion, Paris, 1994

6. sociocomunicação

Simon Frith, *performing rites*, Oxford University Press, 1996

Jocelyn Godwin, *music, mysticism and magic*, Arkana, London, 1986

Carl E. Seashore, *Psychology of Music*, Dover Publications, New York, 1967

Tim Riley, *Tell Me Why*, Vintage Books, New York, 1988

Jean Marie Leduc, *Dico des musiques*, Seuil, Paris, 1996

Critical Issues in Electronic Media, ed. Simon Penny, Suny, New York, 1995

7. multiculti

World Music, Rough Trade Guide, London, 199

Comparative Musicology, ed. Bruno Nettl, e.a., Chicago Press, 1991

Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Chicago, 1971

8. sonho e vazio

Joseph Lanza, *elevator music*, quartet books, London, 1995

Wayne Slawson, *Sound Color*, University of California Press, Los Angeles, 1985

9. vídeo multimédia

Beatrice Ramaut-Chevassus, *musique et postmodernité*, P.U.F. Paris, 1998

Video Culture, ed. John Hanhardt, Peregrine Smith Books, New York, 1986

Art After Modernism, ed. Brian Wallis, Godine, New York, 1984

12. índice onomástico

- AC/DC 82, 197
 Ackerman, Ian 96
 Ackerman, William 184-186
 ADAM AND THE ANTS 69, 152
 Adamson, Barry 36, 88
 Adorno, T.W. 194
 Alcapone, Dennis 169
 Aldiquieri & Tripicians 194
 Alexander, Dave 89
 Allen, Daevid 65
 ALLMAN BROS. 48
 ALLMAN BROTHERS 197
 Allman, Duane 78, 80
 Alomar, Carlos 83
 ALPHA BLONDY 151
 Altschul, Mike 108
 AMERICA 48
 AMM 85
 Andersen 138
 Anderson, Ian 57
 Anderson, Jon 116
 Anderson, Laurie 50, 58, 59,
 63, 65, 70, 114, 146, 147,
 191, 195-196, 200
 Andriesen, Louis 26
 APHEX TWIN 191
 Appleton, Ion 117
 AREA 151
 ARKESTRA 157
 ARSENAL 151
 ART BEARS 59, 95, 146
 Ashby, Harold 19
 Ashley, Bob 50
 ASSOCIATES 63
 Atkins, Chet 16
 Attali, Jacques 194
 Auger, Brian 98
 AUTECHRE 189
 Azari, F. 190
 Bach, J.S. 25, 34, 37, 154
 BADFINGER 49, 53, 54
 BAD SEEDS 36
 Baden-Powell
 Baez, Joan 57
 Baker, Ginger 37, 103
 Balla 189
 Ballamy, Iaian 106
 Bancquart, Alain 26
 BAND 49, 53, 71, 82, 98
 Bang, Billy 95
 Banks, Tony 71, 99
 Baptiste, Jules 36
 Barbieri, Gato 106
 Barbiery, Stephan 145
 Bardus, Peter 71
 Bargeld, Blixa 66, 70, 86
 Barlow, Clarence 119
 Barnabé, Arrigo 164
 Baron, Joey 34, 103
 Barreto, Ray 171
 Barrett, Aston 88
 Barrett, Syd 33, 65, 80, 81, 85
 Barry, Jeff 61
 Basie, Count 48
 Basquiz, Klaus 59
 Bass, Fontella 18
 Bassey, Shirley 63
 Bastide, Roger 160, 162
 Bates, Django 101, 107
 BAUHAUS 68
 BEACH BOYS 27, 33, 50, 71, 81,
 105
 BEASTIE BOYS 109, 191
 BEATLES, 25, 26, 43, 45, 48, 49,
 67, 71, 85, 125, 139-140,
 145, 146, 152, 163
 Beck, Jeff 80, 81, 85
 Bedford, David 35
 Beeheart, Captain 49, 63, 65,
 106, 130, 145
 Beethoven, L. van 27, 44, 189
 Béjart, Maurice 26
 Belew, Adrian 58, 81, 84, 195
 BEMBEYA JAZZ NATIONAL 151
 Benjamin, Walter 193
 Bennett, Lou 98
 Bennett, Sam 104
 Berberian, Cathy 25
 Beresford, Steve 36
 Berg, Alban 72
 Berg, Bob 106
 Berne, Tim 106
 Bernstein, Leonard 131
 Berrocal, Jac 107
 Berry, Chuck 17, 18, 22, 27
 Bethânia, Maria 163
 Beuys, Joseph 190
 Big Boy, Arthur 61
 Biles, Junior 168
 Bingham, Mark 50
 BIOTA 43, 101, 114, 146
 Bjork 79
 BLACK FLAG 50
 BLACK SABBATH 63, 82, 137
 BLACK UHURU 170
 Blackmore, Ritchie 71, 81
 Blair, Michael 50
 Blegvad, Peter 86
 BLEY/PEACOCK SYNTHESIZER
 SHOW 114, 194
 Bley, Carla 39
 BLIND IDIOT GOD 36, 116
 Blondie 67
 BLOOD, SWEAT AND TEARS 27,

- 87, 106
 Bloomfield, Mike 80, 98
 BLUES BROTHERS 125
 BLUES INCORPORATED 82
 Boas, Franz 160
 Bogert, Tim 88
 Bolan, Marc 68
 Bonney, Simon 68
 Bono Vox 69
 Booker T. 98
 BOOMTOWN RATS 69
 Bostic, Earl 105
 Boulez, Pierre 26
 Boulianne, Dennis 118
 BOW WOW WOW 69
 Bowie, David 57, 59, 65, 68,
 70, 72, 83, 100, 106, 130,
 137, 145, 189
 Boy George 130
 Bozzio, Terry 103
 Branca, Glenn 36, 37
 BRECKER BROTHERS 106
 Brecker, Michael 106
 Brecker, Randy 107
 Brecker, Walter 71
 Brelet, Gisèle 196
 Bridges, Giles 106
 Broomberg, David 82
 Bronzy, Big Bill 17, 77
 Brown, James 17, 107
 Brown, Steven 108
 Browne, Jackson 62
 Brubeck, Dave 34
 Bruce, Jack 88
 Bruce, Lenny 49, 58
 Bruford, Bill 37, 103
 Buarque, Chico 163
 Buchanan, (Big Youth) 169
 Buchanan, Roy 82
 Buckley, Tim 62, 66, 68
 Budd, Harold 185
 BUFFALO SPRINGFIELD 62
 Burnell, Jean-Jacques 88
 Burroughs, William S. 65, 73,
 138, 195
 Burton, Gary 39
 BUTTERFIELD BLUES BAND 49, 53
 BYRDS 45, 48, 62, 66, 78
 Byrne, David 65, 66, 73, 137,
 145
 CABARET VOLTAIRE 43, 49, 101,
 146, 190, 191, 194
 Cage, John 26, 35, 109
 Cale, J. J. 81
 Cale, John 49, 62, 65, 79, 88,
 89, 95, 97, 194
 CAMEL 71
 CAN 82, 100, 167
 CANNED HEAT 63, 67
 Capaldi, Jim 103
 Cardin, Pierre 144
 Carey, Mariah 181
 Carlos, Erasmo 162
 Carlos, Roberto 162
 Carlos, Wendy 63, 184
 Carman, Paul 106
 Carroll, Jim 65
 CARS 67, 194
 Cartier 144
 Casady, Jack 88
 Casale, G. 194
 Cash, Johnny 48
 Cass, Mama 58
 Cavalière, Felix 99
 Cave, Nick 65, 151
 Chadbourne, Eugene 84, 86
 Chamberlain, Laurie Rae 145
 Chance, James 106
 Chandler, Chas 87
 Chandler, Gene 17
 Chapman, Emmet 93
 Charles, Bobby 22
 Charles, Ray 16, 71, 98, 99
 Chatham, Rhys 25, 86, 104
 CHEMICAL BROTHERS 191
 Cherry, Don 107
 Chess, Leonard 17, 18
 Chess, Phil 17, 18
 CHICAGO TRANSIT AUTHORITY
 39, 83, 106
 Chojnacka, Elisabeth 26
 Chowning, John 117
 Christian, Charlie 77
 Cippolina, John 83
 Clapton, Eric 57, 78, 80, 85, 113
 Clark, Gene 66
 CLASH 167, 190
 Cliff, Jimmy 168, 170
 Clinton, George 194
 Cobain, Kurt 62
 Cobham, Billy
 Cochran, Eddie 78
 COCKNEY REBEL 68
 Cohen, Fats 100
 Cohen, Gregg 89
 Cohen, Leonard 58, 65, 68
 COIL 43
 Colaiuta, Vinnie 103
 COLDCUT 27
 Cole, B.J. 78
 Cole, Lloyd 68
 Coleman, Ornette 106
 Cole, Nat King 16, 171, 180
 Collins, Albert 17
 Collins, Phil 71, 103
 Colomby, Bobby 103
 COLOSSEUM 106
 COMETS 105
 Conrad, Tony 147
 Cooder, Ry 79, 81
 Cooke, Sam 16
 Cooper, Alice 58, 137, 192
 Cooper, Steve 80
 Cope, Julian 68
 Copeland, Stewart 37
 Corea, Chick 100
 Corner, Alexis 82
 Coronada, David 106
 Coryell, Larry 84
 Costello, Elvis 50, 69
 CRAMPS 82
 CRAZY HORSE 82, 190
 CRIME AND THE CITY SOLUTION 68
 CROMAGNON 43
 Crosby, David 58, 66
 CROSBY, STILLS, NASH AND
 YOUNG 71
 Crudup, Big Boy 44
 Cucurullo, Warren 81
 CURE 69
 Curtis, King 105
 Cutler, Chris 33, 50, 68, 103, 104
 Czuckay, Holger 89
 Dale, Dick 81
 Daltrey, Roger 58
 Danko, Rick 71
 DAVE THOMAS AND THE TWO
 PALE BOYS 147
 Davies, Ray 23
 Davison, Will Bill 98
 Dax, Danielle 145
 De Konig 190
 De Ville, Nicholas 145
 Dean, Elton 106
 Dean, Roger 145
 DEATH IN JUNE 137

- DEEP PURPLE 71
 Dekker, Desmond 170
 Deleuze, Gilles 191
 DER PLAN 194
 Deringer, Dick 81
 DESTROYERS 83
 DEUTSCH AMERICAN
 FREUNDSCHAFT (DAF) 69
 DEVO 130, 194
 Devoto, Howard 59
 Dibango, Manu 151
 Dick, Magic 107, 199
 Didley, Bo 18, 19, 78
 Di Meola, Al 84
 Dion, Celine 181
 DIRE STRAITS 85
 Disney, Walt 138
 Dixon, Willie 18
DJ Kun 70
DJ Spooky 110, 27
 Djanira 163
 DNA 137
 Dodge, Charles 117
 Dolby, Thomas 194
 Domingo, Plácido 181
 Domino, Fats 16, 22, 53, 171
 Donahue, Tom 48
 Donovan 58
 DOORS 34
 Doran, Christian 91
 Dr. John 16, 22, 50, 99
 Drake, Peter 82
 DRIFTERS
 Druillet, Phillipe 138
 Duarte, António 11, 201-203
 Duchamp, Marcel 49
 Duke, George 100
 Dunbar, Ainsley 103
 Dunbar, Sly 170
 Dupree, Champion Jack 16
 DURAN DURAN 69
 Duran, Tony 81
 Durkheim, Émile 135
 Dury, Ian 68
 Dvorjak, Anton 44
 Dylan, Bob 45, 48, 49, 58, 60,
 61, 62, 65, 66, 67, 68, 70,
 77, 78, 98, 107, 125
 EAGLES 80
 EARTHWORKS 88, 101
 Eddy, Duane 78, 81
 Edge (The Edge) 82
 EINSTURZENDE NEUBAUTEN 49,
 70, 114, 119, 131, 146, 147,
 191
 Eleade, Mircea 157
 ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA
 (ELO) 27, 34, 114
 Ellington, Duke 132
 Emerson, Keith 98
 EMERSON, LAKE AND
 PALMER (ELP) 34
 ENIGMA 146
 Eno, Brian 49, 69, 72, 83, 86,
 88, 100, 104, 130, 145, 146,
 147, 184, 185, 189, 190
 Entwistle, John Alec 87
 Estrada, Roy 82
 Evans, Bill 106
 EVERLY BROTHERS 16, 71
 Fagen, Robert
 Fagen, Ronald 50, 57, 71, 99
 FAIRPORT CONVENTION 93
 Fame, George 98
 FAUST 49, 88, 113, 145, 146
 FEARS FOR TEARS 100
 FEELIES 104
 Feldman, Morton 101
 Fellini, Federico 63
 Ferneyhough, Brian 25
 Ferry, Brian 68, 69
 Fielder, Jim 87
 Fier, Anton 104, 195
 FIFTH DIMENSION 49
 Fisher, Mathew 98
 Fisher, Wild Man 49
 Fitzgerald, Ella 132
 Flash, Grandmaster 109
 FLETWOOD MAC 71, 82
 Fletwood, Mike 71
 Flowers, Herbie 88
 FLYING LYZARDS 145
 FOREIGNER 82
 Fortune, Sonny 106
 Foster, Harold 138
 Frampton, Peter 50, 82
 Francis, Connie 61
 Franklin, Aretha 19, 48
 Franz, Chris 73
 Freed, Alan 59
 Fripp, Robert 34, 37, 57, 73,
 78, 85, 91, 145
 Frisell, Bill 34
 Frith, Fred 34, 37, 49, 95, 101,
 104
 Frith, Simon 65
 Fritz, Jurgen 100
 Froese, Edgar 83, 91, 185
 Fulson, Lowell 18
 FUNKADELIC 107, 194
 Gabriel, Peter 58, 69, 71, 190,
 194, 195
 Gaines, Steve 82
 Galás, Diamanda 58, 59, 66,
 137
 GALAXY 194
 Gallagher, Liam 62
 Gallagher, Rory 82
 GANG OF FOUR 44, 68, 137
 Garbarek, Jan 106
 Garcia, Jerry 82
 Gardner, Bunk 106
 Garland, Hank 80
 Garson, Mike 100
 Gaye, Marvin 48, 142
 GENESIS 34, 58, 71, 99, 131,
 137, 145
 Genet, Jean 73
 GENTLE GIANT 34, 39, 71, 80, 99
 George, Lowell 81, 82
 Gilberto, João 160
 Gibbons, Betty 58, 63
 Gibbons, Bill 78
 Gillan, Ian 71
 Ginsberg, Allen 65
 Gira, Michael 72
 Gismonti, Egberto
 Glass, Phillip 34, 72
 Glover, Corey 68
 Godard, Jean-Luc 36, 191
 Goffin, Gerry 49, 61
 GOLDEN PALOMINOS 104
 Goldman, Jerry 95
 GONG 137
 Gordon, Peter 106
 Gordy Jr., Berry 48
 Goubaidulina, Sofia 26
 Graham, Bill 48
 GRANDFUNK RAILROAD 49, 53,
 197
 GRATEFUL DEAD 82, 99, 197
 Gravey, Marcus 171
 Green, Peter 82
 Green, Gary 80
 Green, Johnatan 144
 Greenfield, Howard 49, 61

- Greenwich, Ellie 61
 Grisey, Gérard 26
 Grisman, David 185
 Grossman, Steve 106
 Guthrie, Woodie 21, 62
 Guy, Buddy 16, 20
 Hagen, Nina 59
 Halley, Bill 87
 Hamel, Peter Michael 185
 Hamilton, Chico 183
 Hammer, Ian 100
 Hammill, Peter 65, 68, 72
 Hammond, John 48
 HAPPY MONDAYS 70
 Harley, Steve 68
 HARMONIC CHOIR 185
 Harries, Tim 88
 Harris, Bob 100
 Harris, Sugarcane 95
 Harrison, George 82, 125
 Harrison, Jerry 73, 100
 Harrison, Mike 68
 Harvey, Alex 83
 Harvey, Johnatan 118
 Harvey, P. J. 63, 70
 HAWKWIND 88
 Haywarth, Charles 43, 104
 Heckstall-Smith, Dick 106
 Hell, Richard 66, 84
 Hendrix, Jimi 32, 33, 43, 53,
 57, 67, 77, 78, 80, 85, 87,
 137, 145, 190
 HENRY COW 49, 85, 145
 Henry, Pierre 26, 119
 Hergé 138
 Heron, Mike 71, 83
 Hillage, Steve 48, 50-51, 83,
 85, 91, 107
 Hine, Rupert 99
 Hirsch, Jean-François 199
 Hitchcock, Alfred 36
 Hodgson, Roger 58
 Holdsworth, Allan 91
 Holiday, Billie 48
 Holly, Buddy 22, 53, 78
 HOMOSEXUALS 50
 Honig, Michael 50
 Hooker, John Lee 16, 18, 125
 Hopkins, Lightnin' 77
 Hopkins, Nick 98
 Horn, Paul 184
 Horowitz, Wayne 101
 HOT RATS 43, 106
 HOT TUNA 82
 Howe, Steve 83
 Howie B. 27, 39, 110
 Hucknall, Mick 63
 Hudes, Linda 101
 Hudson, Garth 98
 HUMBLE PIE 68
 Humphrey, Paul 103
 Hykes, David 185
 Hynde, Chrissie 69
 HYPNOSIS 145
 Ian, Janis 62
 Iggy Pop 58, 68, 145, 199
 Iglésias, Julio 181
 IKE AND TINA TURNER 48
 IKETES 48
 IMA 107
 INCREDIBLE STRING BAND 71, 83
 Ingber, Elliott 82
 INK SPOTS 16
 INTERGALACTIC PLANET 157
 Iommi, Tony 82
 IRON MAIDEN 145
 I-Roy 170
 Isham, Mark 107
 J. GEILS BAND 107, 167, 199
 Jackson, David 106
 Jackson, Joe 50, 97
 Jackson, Michael 39, 70, 125,
 131, 137, 192, 200
 Jagger, Mick 62, 67, 130, 141-
 144, 166
 JAMES LAST BAND 130
 James, Elmore 16, 83
 Jamiroqui, 192
 Janacek, Janos 34
 JAPAN 59, 89
 Jarre, Jean Michel 184, 186
 Jasos 186
 JEFF BECK GROUP 48
 JEFFERSON AIRPLANE 88, 130
 Jobim, Tom 160
 Joel, Billy 62
 John, Elton 16, 23, 100, 137
 Johnson, Scott 50
 Jones, Brian 82
 Jones, Percy 88
 Jones, Quincy 39, 125
 Joplin, Janis 53, 137
 JOY DIVISION 145
 Joyce, James 195
 Juchanov, Boris 194
 Kaiser, Henry 86
 Kanté, Mory 151
 Karajan, Herbert von- 131
 Karn, Mick 89
 Karoli, Michael 82
 Ka-Spel, Edward 70
 Kassav 151
 Kath, Terry 83
 Katsimpalis, Tom 101
 Kaukonen, Jorma 82
 Kawasaki, Rio 85
 Keita, Salif 151
 Kenelly, Mike 81
 Kennedy, John F. 141
 KID CREOLE AND THE COCONUTS
 151
 Killminster, Lemmy 88
 KING CRIMSON 34, 93, 98, 106
 King, Albert 19, 78
 King, B. B. 16, 17, 77
 King, Carole 49, 61, 97
 King, David 145
 King, Freddie 17, 77
 Kinholz 190
 KINKS 85
 Kirk, Roland 107
 Kitaro 184, 186
 Kleinow "Sneaky Pete" 81
 Knopfler, Mark 79, 85
 Kolb, Danny 80
 Kondo, Toshinori 107, 190
 Kooper, Al 72, 98
 Kossof, Paul 83
 Kottke, Leo 81
 Kraftwerk 60, 114, 145, 189,
 191
 Krause, Dagmar 59, 89
 Kravitz, Lenny 63
 Krishnamurti 183
 Kristall, Marty 106
 Kristeva, Julia 74
 Kutí, King Fela 151
 Lacan, Jacques 142
 Lafosse, Roger 120
 Lagrène, Bireli 82
 Laird Rick 98
 Lake, Greg 88
 Lance, Major 17
 Lansky, Paul 118, 119
 Lanza, Mário 61
 Laswell, Bill 50, 89, 195

- Latimer, Andy 71
 Law, Robert 145
 Leake, Lafayette 20
 Lebel, Jean Jacques 199
 LED ZEPPELIN 43, 125
 Lee, Albert 80
 Lee, Alvin 78, 80, 81, 85
 Lee, Brenda 61
 LEGENDARY PINK DOTS 95, 137, 145
 Legget, Archie 88
 Leiber & Stoller 48, 62
 Lenine, V. I. 200
 Lennon, John 35, 49, 60, 65, 66, 78, 85
 Levin, Tony 88, 93
 Lewis, Huey 125
 Lewis, Ion M. 168
 Lewis, Jerry Lee 16, 48, 97, 99
 Liebezeit, Jaki 103
 Liebman, David 106
 Ligeti, Gyorgy 26
 Lindberg, Magnus 26
 Lindley, David 80
 Lindsay, Arto 84, 86
 Lipovetsky, Gilles 193
 LITTLE FEAT 82
 LIVING COLOUR 68
 Lloyd, Charles 105
 Lofgren, Nils 82, 83
 Lord, John 71
 LOUNGE LIZZARDS 104
 LOVIN' SPOONFUL 62
 LOWELL GEORGE FACTORY 100
 Lucas, Gary 50, 86, 190
 Lucas, George 138
 Lurie, Evan 24
 Lurie, John 36, 106
 Lussier, René 86
 LYNRYD SKYNYRD 82
 LYRES 101
 Lytton, Paul 104
 MacGowan, Shane 68, 70
 Mâche, François Bernard 25
 Machito 171
 Machover, Todd 118
 MacKenzie, Billy 63
 Maderna, Bruno 25
 MADNESS 167
 Madonna 131, 198
 Mael, Ron 66, 72
 Mael, Russell 72
 MAGAZINE 36, 59, 88
 MAGIC BAND 49, 82, 89, 106
 MAGMA 36, 49, 59, 103, 137, 151
 MAHAVISHNU ORCHESTRA 175-176
 Maher, Fred 103
 Makeba, Miriam 151
 MALARYA 194
 MAMAS AND PAPAS 58, 71
 Mandelbrot, Benoit 36
 Mann, Barry 62
 Mann, Ed 100
 Mann, Jeff Mono 101
 Mann, Manfred 99
 Manuel, Richard 98
 Manson, Marilyn 36
 Manzanera, Phil 82, 83, 91
 Manzarek, Ray 34
 Mapplethorpe, Robert 65, 145
 Marclay, Christian 109
 Marinetti, Filippo T. 74
 Markus, Steve 106
 Marley, Bob 132, 165, 170, 171, 173-174
 Marquez, Sal 106
 MARQUIS DE SADE 151
 Marriot, Steve 68, 71, 83
 Mars, Tommy 100
 Marsalis, Branford 105
 Martin, Bob 100
 Martin, George 48, 189
 Marvin, Hank B. 78
 MASADA 50
 Mason, David 82
 Mason, Nick 48
 MASSIVE ATTACK 191
 Matassa, Cosimo 22
 MATERIAL 95
 Matthewson, Stewart 106
 Maxi Priest 166
 May, Brian 80
 Mayall, John 57, 80, 81
 Mayfield, Curtis 17, 65
 Mays, Lyle 100
 MC 5 43, 68
 McAloon, Paddy 65
 McCartney, Paul 88, 140
 McCulloch, Ian 65
 McDonald, Ian 82, 98
 McGuinn, Peter
 McGuinn, Roger 48, 66, 78
 McKay, Andy 106, 107
 McKenzie, Scott 58
 McKernan, Ron Pigben 99
 McLaughlin, John 84, 91, 175
 McLean, Don 58
 McLuhan, Marshall 153, 195
 McVie, Christine 71
 Méfano, Paul 26
 Mercury, Freddie 63
 Mertens, Wim 72, 185
 Metheny, Pat 84
 Miller, Joe Young Dennis 20
 Miller, Steve 80
 Milton, Little 18
 Mingus, Charlie 50
 Minnear, Kenny 99
 MISTERIO DAS VOZES BÚLGARAS 185
 Mitchell, Joni 62
 MNEMONISTS 117, 118, 146
 MODERN LOVERS 68
 Monet, Marc 26
 Monk, Thelonious 50
 MONKEES 45
 MOOBIE GRAPE 48
 MOODY BLUES 34
 Moog, Robert 117
 Moon, Keith 103
 Moore, Scotty 77
 Moore, Thurston, 86
 Moraz, Patrick 100
 Mori, Ikue 104
 MORPHINE 83
 Morricone, Ennio 36
 Morris, Mick 104
 Morrison, Jim 58, 137
 Morton, Rocket 88
 MOTHERS OF INVENTION 199
 MOTORHEAD 88
 MOTT THE HOOPLE 68
 MOVE 199
 Mozart, W. A. 138
 Mundi, Billy 100, 103
 Murail, Tristan 26
 Murphy, Peter 68
 Naftaline, Mike 99
 NAKED CITY 34, 44
 Nascimento, Milton 164
 NAZZ 49, 53
 NEGATIVELAND 43, 146, 190
 Nelson, Bill 83
 Nelson, Willie 80
 Nettlebeck, Uwe 145

- NEU! 114, 189
 Neville, Aaron 22
 NEW ORDER 69, 145
 NEW YORK DOLLS 49, 53, 54
 Nicastro, Luciano 189
 Nico 63, 194
 Nietzsche, Jack 39
 NINE INCH NAILS 36
 Nomi, Klaus 66
 Nono, Luigi 35
 Nugent, Ted 82
 Numan, Gary 59, 125
 NURSE WITH WOUND 146
 Nyman, Michael 72, 185
 O'Farril, Chico 171
 O'Rourke, Jim 84, 86
 Ocasek, Rick 67
 Ochs, Michael, 147
 Ochs, Phil 62, 68
 Oldfield, Mike 35, 83, 185
 Olivenstein, Claude
 Orbison, Roy 21, 48
 ORCHESTRAL MANOUVRES IN
 THE DARK 145
 ORCHESTRE ROUGE 69
 Orff, Karl 34
 Orzabal, Roland 100
 Osawa, Seiji 35
 Osborne, Ozzie 63
 Oswald, John 109
 Oxley, Tony 103
 Pablo, Augustus 168
 Pacheco, Johnny
 Page, Jimmy 78, 80, 85
 Paik, Nam June 190, 194, 200
 PAINKILLER 32
 Pane, Gina 190
 Paparaldi, Felix 88
 Parker, Evan 105
 Parker, Harley 153
 Parker, Junior 107
 Parker, Maceo 107
 PARLIAMENT 107
 Parsons, Alan 49
 Part, Arvo 26
 Partridge, Andy 82
 Pastorius, Jaco 82, 88
 Patto 83
 Patton, Mike 66
 PAUL BUTTERFIELD BLUES BAND
 99
 PAUL WINTER CONSORT 184
 Paul, Les 78
 Paulinho da Viola
 Pavaroti, Luciano 181
 PAVLOV 's DOG 107
 Paxton, Tom 62
 Peacock, Annette 63, 114
 Peellaert / Cohn 147
 Penderecky, Krsysztof 26
 PENGUIN CAFE ORCHESTRA 95,
 145
 PENTANGLE 82
 PERE UBU 49, 58, 147
 Perkins, Carl 48, 69, 80
 Peron, Jean Herve 88
 Perrett, Peter 65
 Perry, Lee Scratch 109, 166
 PETER, PAUL AND MARY 71
 Philips, John 48
 Philips, Sam 48
 PHSYCHIC TV 194
 Piaff, Edith 60
 Picasso, Pablo 199
 Pickett, Lenny 50
 PIG BAG 106
 PINK FLOYD 49, 68, 88, 98, 125,
 137, 145, 146, 163, 197
 Plant, Robert 58
 PLATTERS 16
 POGUES 68, 70
 Poison Ivy 82
 POLICE 26, 88, 167
 Pompelli, Rudy 105
 Pomus, Doc 62
 Ponty, Jean Luc 39, 95
 Poppy, Andrew 185
 PORTISHEAD 43, 63, 147, 191
 Powell, Andy 82
 Pratella, F. 189
 Pratt, Hugo 138
 PREMIATA FORNERIA MARCONI 151
 Presley, Elvis 44, 48, 58, 77,
 125, 162, 171
 Preston, Don 100
 PRETENDERS 69
 Previte, Bobby 104
 Prévost, Eddie 104
 Price, Alan 98
 Price, Lloyd 22
 Prince 39, 71, 104, 125, 137
 PROCOL HARUM 37, 98, 130
 PROPPERHEADS 63
 Pryor, Mary 62
 PSYCHEDELIC FURS 49, 53
 Public Image Limited (PIL) 190
 Puente, Tito 171
 PULP 137
 QUEEN 63, 80, 193
 QUICKSILVER MESSENGER SERVICE
 48, 83
 Quine, Robert 84
 R.E.M. 69, 70
 Raeburn, Joe 82
 RAELLETES 71
 RAMONES 48, 130, 189
 Rampa, Lobsang 183
 RARE EARTH 106
 RASCALS 97
 Rasputine 59
 Rattledge, Mike 98
 Ray, Link 85
 Raymond, Alex 138
 Reding, Otis 80
 Reed, Lou 65, 68, 70, 83, 84,
 85, 88, 89, 107, 145, 194,
 200
 Regina, Elis 163
 Reich, Steve 26, 27
 Reich, Wilhelm 63
 Reichel, Hans 85
 Reid, Vernon 50, 116
 Reinhard, Django 82
 Reininger, Blaine 95
 RENAISSANCE 65
 RESIDENTS 50, 84, 146, 190, 194
 Rhim, Wolfgang 26
 Ribot, Marc 84
 Rice-Burroughs, Edgar 138
 Rice, Tony 80
 Richard, Little 22
 Richards, Keith 78, 80, 82, 166
 Richman, Jonathan 68
 Ridgway, Stan 62
 Riggs, Derek 145
 RIP, RIG AND PANIC 107
 Ritenour, Lee 84
 Robertson, Robbie 71, 82
 Robinson, Smokey 48, 66
 Robinson, Tom 23
 Rock, Mick 145
 Rodriguez, Tito 171
 ROLLING STONES (STONES) 34,
 62, 67, 82, 99, 105, 137,
 139-140, 145, 194
 Rollins, Henry 50

- Rollins, Sonny 105
 Rollo, Zoot Horn 82
 Ronson, Mick
 Roque, Patrick 145
 Rose, Axel 62
 Rotella, Tony 106
 Roth, David Lee 67
 Rotten, Johnny 23, 68
 Rowe, Keith 80, 85
 ROXY MUSIC 82, 100, 106, 137, 145
 Rua, Vítor 86
 RUBEN AND THE JETS 49
 Run DMC 109
 Rundgren, Todd 49, 53-54, 81, 104
 Rush, Otis 19
 Russel, Leon 16, 35, 98
 Russo, William 35
 Russolo, Luigi 189
 Rybzyosky, Z. 194
 Sade 106
 Sahlins, Marshall 171
 Sainte-Marie, Buffy 58
 Sakamoto, Ryuichi 72, 101, 118, 125, 147, 200
 Salant, Norman 107
 Salgari, Emílio 138
 Sammuels, David 103
 Sanborn, David 106
 Santana, Carlos 35, 81
 Satie, Erik 27
 Satriani, Joe 82, 91
 SAVAGE REPUBLIC 145
 Savant 36
 Saville, Peter 145
 Schmidt, Irwin 100
 Schultze, Klaus 125
 Schuman, Mort 62
 Schwall, Jim 82
 Schwitters, Kurt 190
 Sedaka, Neil 49, 62
 Seeger, Bob 62
 Seeger, Pete 21, 62, 68
 SELECTER, 167
 Selico, Ron 103
 SEX PISTOLS 68, 190
 SHADOWS 78
 Shakespear, Robbie 170
 Shankar, L. 95
 Shankar, Ravi 180
 Sharp, Elliott 36, 39, 43, 49, 59, 85, 101, 106
 Sharrock, Sonny 84
 Shenkel, Karl 145
 Sherwood, Dave Motorhead 106
 Shorter, Wayne 106
 Sid Vicious 88
 SIEGEL-SCHWALL BAND 35
 SIGUE SIGUE SPUTNIK 137
 SILVER APPLES 114
 Simmons, Jeff 49, 81
 Simon, Carly 65
 Simon, Paul 62, 167
 SIMPLY RED 63
 Sinatra, Frank 60
 SKATALITES 166
 Slim, Memphis 16
 Slim, Sunnyland 19
 SLY AND THE FAMILY STONE 43
 SMALL FACES 71
 Smith, Graham 95
 Smith, Hubert 19
 Smith, Huey 22
 Smith, Jimmy 98
 Smith, Patti 49, 53, 58, 65, 145, 167
 Smith, Ray 145
 Snakefinger 84
 Snow, Phoebe 59, 195
 SOFT MACHINE 98, 199
 SOLAR ARKESTRA 157
 Sollof, Lew 107
 SONIC YOUTH 36, 86, 116, 190
 SOVIET FRANCE 105
 Span, Otis 35
 SPANAU BALLET 69, 130
 SPARKS 49, 53, 72
 SPECIALS 167
 Spector, Phil 48, 58
 Spielberg, Steven 138
 SPOOKY TOOTH 26
 Springsteen, Bruce 48, 62
 Squire, Chris 88
 Starr, Ringo 103
 STEELY DAN 71
 Stein, Chris 145
 Stein, Mark 98
 STEPS AHEAD 106
 Stewart, Jan 99
 Sting 88, 105, 125
 Stipe 70
 Stivell, Alan 184
 Stockhausen, Karlheinz 25
 Stoller, Alvin 62
 Stone, Sly 53, 99
 STOOGES 43, 89, 152, 199
 Strange, Steve 59
 STRANGLERS 88
 STRAY CATS 69
 Studder, Fred 103
 Subotnick, Morton 50
 SUICIDE 58, 67, 104, 190
 Summers, Andy 83, 91
 Sun Ra 157-159
 SUPERTRAMP 58
 SUPREMES 48
 Swallow, Steve 88
 SWANS 36, 147
 Swarbick, David 95
 Sylvian, David 59, 146
 Takemitsu, Toru 26
 TALKING HEADS 35, 73-74, 89, 100, 191
 TANGERINE DREAM 137, 184
 Taupin, Bennie 23
 Taylor, Cecil 49
 Taylor, James 62
 Taylor, Koko 19
 Taylor, Mick 82
 Tchaikowsky, P. 44
 TEARDROP EXPLODES 69
 TELEVISION 145
 TEMPTATIONS 48
 Terry, Sonny 17, 107
 TEST DEPARTMENT 146
 THE FALL, 36, 70
 The Mascara Snake 106
 THIS HEAT 43
 THIS MORTAL COIL 70
 Thomas, David 58, 119
 Thomas, Gary 107
 Thompson, Mayo 82
 Thompson, Richard 62
 THROBBING GRISTLE 43
 Throgood, George 83, 85
 THUNDERS AND PALLADIN 69
 TINDERSTICKS 36, 116
 Tirany, Blue Gene 101
 Tom of Finland 138
 Tomita 184
 TOM TOM CLUB 89
 TOOTS AND THE MAYTALS 166, 168, 169
 Tosh, Peter 166, 169

- TOUCH 189
 Toussaint, Allen 22
 Towner, Ralph 184
 Townshend, Pete 80, 85
 TRAFFIC 82
 Tricky 36, 116
 Trip III, Art 100
 Trower, Robin 82
 TUBES 131
 TUBWAY ARMY 58
 Turner, Simon Fisher 114
 Turner, Ted 82
 Turner, Tina 39, 71, 107
 TURTLES 62, 68
 TUXEDOMOON 108, 145
 Tzara, Tristan 190
 U 2 69, 82, 137
 UB 40 167
 UNDERTONES 69
 Underwood, Ian 100, 108
 U-Roy 166, 170
 UTOPIA 53
 Vadder, Eddie 62
 Vai, Steve 81, 82, 91
 VAN DER GRAFF GENERATOR 95, 106, 145
 VAN HALEN 67
 Van Morrison 62, 106, 108
 Van Thiegem, David 101, 104, 195
 Van Vliet, Don 63
 Vander, Christian 36, 103
 Vangelis 184, 185
 Van Halen, Eddie 82, 85
 VANNILA FUDGE 98
 Van Voght, A. E. 195
 Vasulka, S. & W. 194
 Vaughn, Steve Ray 82
 Vega, Alan 58, 62, 200
 Vega, Suzanne
 Veloso, Caetano 132, 163
 VELVET UNDERGROUND 41, 137, 152, 190, 194, 199
 VENTURES 81
 Verlaine, Tom 65, 84, 125
 Verne, Jules 138
 Vestine, Henry 67, 82
 Vieira, António 162
 Vincent, Gene 65
 Virilio, Paul 192
 VISAGE 59
 Visconti, Tony 189
 Vivaldi, Antonio 34, 142
 Vollenveider, Andreas 184, 185
 Vostell, Wolf 190
 Wachtel, Waddy 80
 WAILERS 166, 170
 Waits, Tom 20, 65, 89, 125, 137
 Wakeman, Rick 199
 Walcott, Collin 184
 Walker, Junior 105
 Walker, Scott 65, 66, 68, 105
 Walker, T-Bone 17, 77
 WALL OF VODOO 62
 Walley, Denny 81
 Walsh, Joe 80
 Walter, Little 17, 19, 107
 Warhol, Andy 63, 74, 145, 194, 199
 WAS NOT WAS 50
 Washington, Del Roy 168
 Washington, Groover 105
 Watanabe, S. 85
 Waters, Muddy 18, 33, 35, 77
 Waters, Roger 88, 198
 Watson, Doc 78, 80
 Watts, Charlie 103
 Watts, Ernie 106
 Webb, Jimmy 65
 Weil, Cynthia 62
 Weil, Kurt 27, 72
 Wells, Junior 35
 West, Leslie 83
 Weymouth, Tina 73, 89
 White, Andrew 108
 White, Bob 63
 White, Clarence 48
 White, James (*a. Chance*) 106
 White, Josh (*blues*) 17
 White, Josh (*video*) 191
 White, Michael 95
 Whitehead, Paul 145
 WHITENOISE 113
 WHO 25, 58, 61, 72, 85, 87, 125
 Williams, Anthony 103
 Williamson, Robbie 71, 83
 Williamson, Sonny Boy 17, 35, 107
 Willner, Hal 50
 Wilson, Bob 192
 Wilson, Brian 33, 50
 Wilson, Jackie 17
 Wilson, Tom 49
 Winter, Edgar 106
 Winter, Johnny 78, 81
 Winters, Robin 200
 Winton, George 185
 Winwood, Steve 98
 WISHBONE ASH 82
 Witherspoon, Jimmy 19
 Wolf, Howlin' 19
 Wolf, Peter 100
 Wolff, Christian 26
 Wonder, Steve 71, 99, 104, 153-157, 167
 Wood, Roy 34
 Wright, Gavin 95
 Wright, Patrick Q. 95
 Wright, Riek 98
 Wyatt, Robert 57, 66, 68, 108
 XTC 82
 YARDBIRDS 85
 YELLO 194
 YELLOW MAGIC ORCHESTRA 101
 YES 34, 83, 88, 99, 145
 YOUNG GODS 27, 39
 YOUNG MARBLE GIANTS 104
 Young, Angus 82
 Young, Emily 145
 Young, Larry 100
 Young, Neil 63, 83, 167, 190, 194
 Youth, Big 166
 Zappa, Frank 25, 26, 31, 33, 37, 39, 49, 57, 58, 68, 72, 81, 82, 85, 100, 103, 104, 106, 113, 118, 137, 145, 147, 164, 199
 Zawinul, Joe 100
 Zimmermann, Bernd Aloys 26
 Zorn, John 17, 32, 34, 36, 39, 49, 50, 59, 101, 106, 113
 ZZ Top 78

13. índice geral

introdução	7
1. historiogramas	13
a saga dos blues	15
a era da <i>pop music</i>	21
<i>rock</i> e música clássica	25
2. estéticas	29
musicologemas	31
enredos da composição	33
figuralismo e ruído	35
escaladas	37
o arranjo	39
secção rítmica	41
colagem, glosa & <i>play back</i>	43
produção	47
ensaio com Hillage	51
magneto Rundgren	53
3. vox	55
a voz no <i>rock</i>	57
da canção	61
semióticas	65
vocalismos	71
Talking Heads: <i>fear of music</i>	73

4. instrumentarium	75
guitarra	77
modelos	78
idioleto	80
ídolos	83
tecnicismos	85
<i>bass</i>	87
guitarra electrónica	91
<i>high tech & stick</i>	93
cordofones	95
teclados	97
bateria	103
sôpros	105
<i>scratch</i>	109
5. parafernália	111
<i>electronics</i>	113
panóplia	115
informática	117
efeitos & interacção	119
6. sociocomunicação	121
mediologia & indústria	123
mitos & ritos	129
do espectáculo	135
juventude	138
a pedra e o escaravelho	139
Mick Jagger no divã	141
<i>design pop rock</i>	145
7. multiculti	149
diáspora	151
oral Wonder	153
Sun Ra	157
música popular brasileira	159
idade de ouro da MPB	163
o <i>reggae</i>	165
<i>mento, ska e reggae</i>	166

<i>semântica do reggae</i>	168
Bob Marley era louco ?	173
Mahavishnu <i>trip</i>	175
8. sonho e vazio	177
mercadoria ligeira	179
<i>new age</i>	183
9. vídeo & multimédia	187
do futurismo ao <i>multimedia</i>	189
<i>rock video</i>	191
linguagem <i>video clip</i>	192
Laurie Anderson: <i>United States</i>	195
megaconcerto	197
<i>rock</i> , poliarte e telemática	199
10. Ibizatrix	201
Ibizatrix	203
11. bibliografia	207
12. índice onomástico	211
13. índice geral	221

pop

video clip poliarte multimédia
new age reggae world music
indústria composição poesia
praxis arranjo blues solistas
instrumentário tecnologia voz
electrónica filosofia produção
sociocomunicação interacção

rock



1999